

***ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA
AUDIOVISUAL. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE CASO:
LA TRILOGÍA BATMAN DE C. NOLAN***

ALFONSO MAXIMILIANO RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN

Directores de tesis: Adrián Huici Módenes y Francisco Perales Bazo

Universidad de Sevilla

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura

***ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA
AUDIOVISUAL. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE CASO:
LA TRILOGÍA BATMAN DE C. NOLAN***

ALFONSO MAXIMILIANO RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN

Directores de tesis: Adrián Huici Módenes y Francisco Perales Bazo

Universidad de Sevilla

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.	10
1.Marco Teórico.	10
2.Metodología.	20
3.Estudio.	22
PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO.	24
CINE Y HEGEMONÍA.	24
1.La teoría social marxiana: estructura/superestructura e ideología.	24
2.El concepto de Hegemonía.	26
3.Anatomía del Poder y los «aparatos ideológicos del Estado».	30
4.El Modo de Representación Institucional como Marco de Representación.	32
IDEOLOGÍA Y PROPAGANDA.	38
5.Ideología y Propaganda.	38
6.Definiciones de Propaganda. Definición de propaganda en la narrativa audiovisual.	46
7.Propaganda, educación e información.	51
8.Categorías de la propaganda.	54
8.1.El emisor.	58
<i>8.1.1.Propagandas blanca, negra y gris.</i>	59
<i>8.1.2.Propaganda vertical y propaganda horizontal.</i>	60

8.2.El canal o medio.	61
8.3.El tema.	63
8.4.La forma.	64
8.5.El contenido.	65
8.6.El objetivo.	67
8.7.El receptor.	69
8.8.Las técnicas.	70
8.9.El mensaje.	72
8.10.El contexto.	72
9.Una visión general de la propaganda: Los principios de la propaganda de Goebbels.	73
10.Ideología y propaganda en la narrativa audiovisual.	77
 LA CREACIÓN DE UN MARCO IDEOLÓGICO: CENSURA Y DIFUSIÓN.	81
11.El Código Hays.	85
11.1.Historia de la adopción del Código.	86
11.2.Otros filtros censores. Moral, economía e ideología.	90
11.3.Contexto histórico en que llega el Código.	94
11.4.Las disposiciones del Código.	96
11.5.Tres ejemplos de películas afectadas por el Código.	109
12.Hollywood y la Propaganda durante la Segunda Guerra Mundial.	121
13.La caza de brujas en Hollywood.	128
13.1.El Comité de Actividades Anti-americanas.	129
13.2.Screen Guide for Americans.	134
14.El Código del Cómic.	138
15.Hollywood y la Propaganda durante la Guerra Fría.	139

16.Hollywood y la propaganda en la actualidad.	147
 SEGUNDA PARTE. METODOLOGÍA.	 155
 INTRODUCCIÓN.	 155
1.Estética e ideología. Dos tendencias metodológicas.	155
2.¿Estética sin ideología? Crítica de la postura de Aumont y Marie.	161
3.Estética con ideología. Posturas intermedias.	169
 BASES METODOLÓGICAS.	 178
4.Estudios Críticos del Discurso (ECD).	179
5.No una sino varias metodologías.	181
6.Método de inserción/detección de propaganda encubierta en el cine de ficción.	185
7.La Poética en la narrativa audiovisual.	188
7.1.La metáfora.	191
7.2.El lenguaje (cinematográfico) y los símbolos.	195
8.Denotación y connotación.	202
9.La Retórica en la narrativa audiovisual.	209
9.1.Primer prueba: Talante del que habla.	212
9.2.Segunda prueba: Disposición del auditorio.	213
9.3.Tercera prueba: Demostración a través del relato.	217
10.Forma y contenido.	222
11.Estructura cognitiva y recepción psicológica de la narrativa audiovisual.	230
11.1.Aprendizaje emocional y socialización.	235

11.2.El pensamiento mágico-emocional.	238
PROPUESTA METODOLÓGICA.	240
12.El recorrido conceptual del análisis.	241
13.El recorrido procedimental del análisis.	246
13.1.Pasos previos al análisis. Goce estético y contextualización.	247
13.2.Análisis del contenido narrativo denotativo.	255
<i>13.2.1.La trama.</i>	256
<i>13.2.2.Los personajes.</i>	261
<i>13.2.3.Los temas.</i>	265
13.3.Análisis formal.	269
<i>13.3.1.Tipos de plano.</i>	270
<i>13.3.2.Punto de vista.</i>	272
<i>13.3.3.Transiciones y enlaces.</i>	274
<i>13.3.4.Metáforas.</i>	278
<i>13.3.5.Símbolos.</i>	280
13.4.Análisis Narrativo Connotativo.	284
<i>13.4.1.La trama*.</i>	284
<i>13.4.2.Los personajes*.</i>	296
<i>13.4.3.Los temas*.</i>	305
13.5.Análisis emocional.	307
13.6.Análisis subliminal y asociativo.	314

TERCERA PARTE. ESTUDIO.	329
INTRODUCCIÓN	329
1.Resurgimiento del género de superhéroes en el siglo XXI.	329
2.Breve historia de Batman.	335
3.Una trilogía 'realista'.	340
ESTUDIO.	355
4.<i>Batman Begins</i>.	355
4.1.La trama.	355
4.2.Los personajes.	359
4.2.1. <i>Thomas Wayne o la bondad de la riqueza.</i>	359
4.2.2. <i>Esposa y madre. O lo que es lo mismo: un cero a la izquierda.</i>	366
4.2.3. <i>Rachel, la justicia y el deber.</i>	370
4.2.4. <i>El Sargento/Teniente de Policía James Gordon.</i>	373
4.2.5. <i>Bruce Wayne/Batman.</i>	376
4.2.6. <i>Ra's al Ghul.</i>	380
4.3. Los temas.	384
4.3.1.« <i>Your system is broken.</i> » <i>La inoperancia e insuficiencia de la justicia (de los tribunales).</i>	384
4.3.2.« <i>Venganza o justicia?</i> »	387
4.3.3.« <i>La Liga de las Sombras, el Eje del Mal, y el atentado contra las Torres Gemelas.</i> »	394
4.3.4.« <i>Simbología cristiana subliminal.</i> »	400
4.3.5.« <i>El vigilante y los ejemplos dramáticos «para hacer reaccionar a la gente».</i> »	403

4.3.6.	<i>Persecución automovilística e incitación al consumo.</i>	407
4.3.7.	<i>Pánico en las calles de Gotham. El negocio del miedo.</i>	410
4.3.8.	<i>Caracterización física y fisiológica de los personajes.</i>	412
4.3.9.	<i>Departamento de Ciencias Aplicadas. Desarrollo armamentístico y las guerras del futuro.</i>	414
4.3.10.	<i>La tortura.</i>	415
4.3.11.	<i>El poder.</i>	415
5.	<i>The Dark Knight.</i>	416
5.1.	La trama.	416
5.2.	Temas y personajes.	420
5.2.1.	<i>Dos nuevos antagonistas: el Joker y Harvey Dent, el «Caballero blanco» de Gotham.</i>	420
5.2.2.	<i>De nuevo, el deber antes que el amor.</i>	422
5.2.3.	<i>La mafia nacional es internacional. El Eje del mal. El juego de las nacionalidades, etnias y clases sociales.</i>	424
5.2.4.	<i>Unilateralismo. Superioridad tecnológico-militar y superioridad moral.</i>	429
5.2.5.	<i>Batman: Agente incorruptible de la incorruptible CIA, lucha contra el terrorismo.</i>	436
5.2.6.	<i>La constante justificación de la tortura.</i>	445
5.2.7.	<i>Justificación de la guerra de Afganistán.</i>	449
5.2.8.	<i>Justificación del Espionaje de las comunicaciones personales. Batman y la FISA.</i>	452
5.2.9.	<i>El Joker: el terrorista por antonomasia.</i>	456
5.2.10.	<i>Caballero Blanco vs Caballero Oscuro. Official Hero vs Outlaw Hero.</i>	476

5.2.11.El uso de la música para emocionar.	494
5.2.12.Publicidad y financiación.	495
6.The Dark Knight Rises.	495
6.1.La trama.	495
6.2.Los personajes.	500
6.2.1.Batman y la CIA: el agente incorruptible y jubilado.	500
6.2.2.Bane, el demonio de la revolución. Funciones del mal en el relato mítico.	503
6.2.3.La última tentación de Batman.	517
6.2.4.Selina Kyle, la revolucionaria asimilada.	533
6.3.Los temas.	543
6.3.1.La dictadura del proletariado en Gotham.	543
6.3.2.La Ley Dent y la guerra sucia.	556
6.3.3.¿Es Batman fascista? Un criterio de adscripción ideológica para el cine.	561
6.3.4.Ecologismo y eco-terrorismo en The Dark Knight Rises.	581
6.3.4.1.Ecologismo y eco-terrorismo en los cómics de Batman.	581
6.3.4.2.De eco-terrorista a terrorista a secas: El Ra's al Ghul de Nolan.	591
6.3.4.3.La Liga de las Sombras (Verdes) y la desmesurada conciencia ecologista de Bruce Wayne.	594
6.3.4.4.Excurso: McGowan y la hipótesis de Gaia como justificación del eco-terrorismo.	601
6.3.5.Bomba atómica vs Emisor de microondas.	604
CONCLUSIÓN	607
BIBLIOGRAFÍA	610

INTRODUCCIÓN

Estas páginas introductorias nos servirán para hacer un breve recorrido por las partes y el contenido de la presente tesis doctoral. Primero definiremos y luego concretaremos el ámbito de estudio en que se enmarca nuestro trabajo, y sus conceptos asociados.

Seguidamente dedicaremos unas primeras líneas al tema de la metodología, que, ya adelantamos aquí, tiene para nosotros una importancia igual, si no superior, al del propio caso estudiado. En efecto, a lo largo de estos años de trabajo, nos ha surgido de forma recurrente la duda de si el objeto de nuestra tesis era «el análisis ideológico de la trilogía Batman de Nolan», o si en cambio lo era «un modelo de análisis ideológico de la narrativa audiovisual». La solución adoptada no ha sido un término medio, ha sido el desarrollo de ambos aspectos hasta el límite que marca, en nuestra opinión, su inclusión como segunda y tercera parte de una tesis doctoral. No queríamos, en ningún caso, «tirar la escalera tras haberla subido», como según Aldous Huxley es preceptivo en el ámbito del desarrollo espiritual. Y más aún teniendo en cuenta que en el campo de los estudios cinematográficos no se prodigan las «escaleras».

Finalmente justificaremos la elección del caso estudiado en base a su éxito, su contenido y su contexto.

1.MARCO TEÓRICO

El estudio de cine es tan antiguo como el cine mismo. Un fenómeno social de tal calado no podía

pasar en ningún caso desapercibido. De hecho, los primeros estudios sobre cine, desde finales del siglo XIX, estaban dedicados a la recepción por parte de las personas y el impacto en la sociedad de la imagen en movimiento. De la imagen en movimiento en un contexto controlado y diseñado para aumentar la intensidad del espectáculo.

Mientras que en el extremo oriental de Europa el arte cinematográfico era teorizado al más alto nivel intelectual y político, tanto en su estructura interna como en su influencia social, al oeste del océano Atlántico, donde el cine se especializó como entretenimiento, los estudios se centraban en medir la influencia social de tan poderoso y democrático arte. En ambos casos la historia devino, entre otras muchas cosas, en censura. En el caso de la Unión Soviética, formal y temática, con el rechazo de las vanguardias y el control estalinista de la cultura. En el caso de Estados Unidos la censura formal fue más laxa, impuesta a través del rechazo o aceptación de ciertas convenciones, que favorecían la continuidad de la trama y su apariencia de «realismo», en clara oposición a la forma soviética. (Burch, 1998: 20). El caso de la censura temática fue más directo, con la auto-imposición de un código de representación cinematográfica, el Código Hays, como forma ideada por los Estudios para no tener que enfrentarse por separado a la miríada de instituciones públicas, privadas, y sociales que pretendían influir sobre el cine en defensa de los intereses de la sociedad, y de lo suyos propios. De instrumento a controlar a instrumento de control social. (Grieverson, 2008: 9)

En el caso de Estados Unidos, los estudios sobre las posibles sugestión e imitación que las películas provocaban en las personas (especialmente mujeres y niños), llevados a cabo por la famosa Fundación Payne, se convirtieron con el paso del tiempo y las necesidades políticas en estudios sobre cómo influir en la opinión pública. Eisentein ya había trabajado en la Unión Soviética sobre ello, al considerar el cine como una herramienta educativa al servicio de la revolución.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el campo de los estudios cinematográficos se alimentaba de la cantidad de revistas cuyo objeto de análisis o venta era el cine. En estados Unidos, por ejemplo, *Films in Review* (1950-presente), *Cinemages* (1955-1959), o *Film Culture* (1955-1999) (Guest, 2008: 235 y ss). En Francia, *Cahiers du Cinéma* (1951-presente), en Gran Bretaña *Sight and Sound* (1952-presente) o *The Film Teacher_Screen Educational-Screen* (1952-presente), en España *Fotogramas* (1946-presente), o en Italia *Cinema Nuovo* (1952-presente). Los objetivos y la temática de estas revistas eran muy variados, desde la expansión del cine como fenómeno artístico hasta la educación sobre el mismo, pasando por el estudio de la etapa muda, la mitomanía y venta, o la discusión del cine como arte elevado o popular.

Emergiendo de este batiburrillo de fuentes, objetivos e intereses, los estudios cinematográficos se instauran en la academia como disciplina «seria» a partir de los años sesenta (Betz, 2008: 319).

La primera exigencia de la nueva disciplina universitaria era, obviamente, la de legitimarse. Esto se logró, en parte, por el acercamiento y uso de los enfoques y metodologías de las ciencias sociales, ya consagrados o en proceso de consagración. Nos referimos, principalmente, a la perspectiva marxista-althusseriana, a la estructuralista, a la semiótica, a la lingüística y a la psicoanalítica. (D. N. Rodowick (2008: 379) considera que la legitimación de la disciplina no se logró mucho más tarde, «después de un larga batalla, y no en todos los ámbitos de las Humanidades»). La imbricación entre sendas perspectivas nos obliga a hablar más de tendencias o de enfoques principales que de compartimentos estancos.

Por otra parte, uno de los apoyos principales para la inclusión de los estudios cinematográficos en las Universidades vino de la mano del relanzamiento de los estudios culturales, cuyo principal

exponente había sido hasta entonces la Escuela de Frankfurt. En efecto, en 1964 se había puesto en marcha el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, con figuras como las de Stuart Hall o Richard Hoggart, y con influencia directa e la revista *Screen* (Mattelart y Neveu, 2004: 67) y en los propios estudios cinematográficos. El CCCS se centra en aspectos como la cultura dominante y los conceptos de ideología y hegemonía, la cultura de las clases populares, las sub-culturas o desviaciones culturales, el género y las razas.

La cultura popular alcanza estatus de objeto de estudio en sí misma, y la expresión de culturas desviadas es vista como la resistencia a la cultura dominante. Jóvenes, razas o etnias y mujeres manifiestan su desacuerdo y su propia identidad, escamoteada en la representación que se hace de ellas en la cultura hegemónica.

Si la moderna disciplina de los estudios cinematográficos se instaura como tal en el mundo anglosajón, sus raíces son también en gran parte francesas. Por un lado la gran influencia de los *Cahiers du Cinéma*, que con su concepto de *auteurisme* (cine de autor) aplicado al cine de Hollywood, elevó al «Olimpo de los autores» a directores cuyas películas se acercaban más al entretenimiento que al arte sublime. Esta fue la labor que Françoise Truffaut llevó a cabo desde su artículo *Une certaine tendance du cinéma français*, de 1954 y posteriormente con su libro de entrevistas a Hitchcock, publicado en 1966. La transferencia de perspectivas francesas comenzó a fluir desde los *Cahiers du Cinéma* y *Cinétique* hacia la británica *Screen*, cuando en 1971 Sam Rohdie asumió el papel de editor jefe y la traducción de contenidos de otros idiomas ocupó un lugar importante en la revista. (Rosen, 2008: 265)

Estos primeros setenta son también los de la moderna teoría del cine y sus basamentos semióticos y lingüísticos, con la influyente formulación de Christian Metz en su *Lenguaje y cine*, de 1971.

La «Biblia» de los estudios cinematográficos de estos años estaba compuesta, según Mark Betz, por los libros *Luchino Visconti*, de Geoffrey Nowell-Smith (1967), el estudio de un *autor* desde la perspectiva estructuralista; *Horizon's West*, un estudio de los géneros cinematográficos llevado a cabo por Jim Kitses (1969); *Sign and Meaning in the Cinema*, desde la semiótica, de Peter Wollen (1969); y *The American Cinema*, de Andrew Sarris (1968). (Betz, 2008: 326)

El cine como entretenimiento, el *mainstream*, con la industria de Hollywood a la cabeza, se convirtió en un objeto *digno* de estudio en tanto que cultura popular, en tanto que fábrica de símbolos, en tanto que fábrica de símbolos al servicio del poder, en tanto que lenguaje propio e independiente, y en tanto que estructura narrativa comunicativa cuyo basamento se halla en los Mitos, etc. Una frase del crítico Robin Wood, en la introducción a su libro sobre Alfred Hitchcock (*Hitchcock's Films*, 1965) resume esta *dignificación* de un cine considerado por la mayor parte de la crítica elevada más negocio que arte:

Why should we take Hitchcock seriously. It is a pity the question has to be raised; if the cinema were truly regarded as an autonomous art, not a mere adjunct of the novel or the drama -if we were able yet to *see* films instead of mentally reducing them to literature -it would be unnecessary. (Betz, 2008: 325, citando a Wood.)¹

Diez años después, el mismo Wood denuncia con enfado que los enfoques principales en los

1

Sobre las citas en general: Damos preferencia al castellano cuando existe traducción de las obras citadas. En caso contrario citamos en el idioma original.

estudios cinematográficos, arriba mencionados, se habían convertido en «las tendencias totalitarias de la crítica».

El anquilosamiento sólo queda roto, en parte, por la emergencia de la perspectiva feminista en el análisis cinematográfico, uno de cuyos principales exponentes es la «revista de feminismo y teoría cinematográfica», *Camera Obscura*, en 1976. Entre las metodologías de análisis, en cualquier caso, seguían siendo las preferentes el psicoanálisis, la semiótica y la teoría del cine como aparato ideológico del estado (Althusser) (Hastie *et al*, 2008: 303)

En el estudio que lleva a cabo sobre los libros de bolsillo con temática cinematográfica (estudios cinematográficos), Betz señala la época que va desde 1981 hasta 1996 como la menos productiva con diferencia. La falta de libros de bolsillo, baratos y dirigidos a lectores no especializados, muestra la separación entre cultura cinematográfica y estudios cinematográficos. Los libros publicados en esta época se quedan en la academia. Las principales perspectivas de análisis eran las siguientes: estructuralismo, postestructuralismo, psicoanálisis, feminismo, neoformalismo, marxismo, y semiótica.

En el año 1996 David Bordwell y Noël Carroll editaron el libro *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, en el que varias personas dedicadas al estudio del cine se acercaban a la disciplina desde ángulos diversos. En el último año del siglo XX Christine Gledhill y Linda Williams publicaron su *Reinventing Film Studies*, al que ocho años después Lee Grieveson y Haidee Wasson respondieron con la edición de otro conjunto de textos publicado bajo el nombre esta vez de *Inventing Film Studies*.

Dejando a un lado la anécdota sobre el énfasis creciente en la renovación de la disciplina, lo cierto

es que el área de estudios cinematográficos vivió con el cambio de siglo un periodo de absoluta expansión teórica, temática y metodológica.

A los tres títulos citados, que marcan explícitamente la ruptura, hay que sumarles otra buena cantidad de títulos que dan prueba de la expansión y de la renovación de la disciplina. Citemos alguno de ellos: En 1996 Jill Nelmes había editado la *Introduction to Film Studies*. En 1998 John Hill y Pamela Church Gibson hicieron lo propio con el magnífico *The Oxford Guide to Film Studies*, y Warren Buckland publicó *Film Studies* para la serie *Teach Yourself Educational*. En el año 2000 Peter Hutchings, Mark Jancovich y Joanne Hollows editaron *The Film Studies Reader*. Cinco años después Andrew M. Butler publicó *Film Studies* para la serie *The Pocket Essentials*. Como podemos sospechar por los títulos de las colecciones en que están insertos, dos de los libros citados pertenecen a series de libros de bolsillo, lo que muestra la nueva conexión entre cultura cinematográfica y estudios cinematográficos.

La ruptura y expansión de los estudios cinematográficos en la frontera entre siglos responden a lo que casi podría definirse como una liberación de los constreñimientos presentes en la disciplina hasta el momento, tempranamente denunciados por Robin Wood.

El anquilosamiento de los enfoques dominantes es señalado por la llegada de la corriente de la post-modernidad, con su desconfianza en los grandes relatos que interpretan, explican y de alguna forma cierran el mundo. La puesta en cuestión de los enfoques totalizadores se acompaña en este caso de nuevos enfoques, como el post-colonialismo, queer, estudios sobre el cuerpo, un nuevo interés por la recepción del público, o la ampliación de los elementos de estudio a la música, el vestuario, los títulos de crédito, etc. *Reinventing Film Studies* se sitúa explícitamente en la línea de la corriente post-moderna.

El cine es un objeto complejo, y precisa de un acercamiento complejo. Ya no sirven las teorías omnicomprendivas, por muy articuladas que sean, y por muy fundamentadas que estén en los mejores sistemas de pensamiento o de interpretación de la realidad. Acercarse al cine con un enfoque único, general, e intención abarcadora, es, digámoslo tras tres décadas de experiencias que quedaron por escrito, un intento vano, reduccionista. El cine no tiene una especificidad que pueda ser rastreada y desvelada. Ni lo es su lenguaje propio, si es que existe, ni lo es ninguna de sus funciones ideológicas, que más de una tiene, ni su estructura perenne de relato mítico enraizada en el inconsciente colectivo.

La pluralidad de miradas hacia el «objeto de estudio: cine» es una exigencia innegociable dentro de la academia desde que se consumó la ruptura, lo que no quiere decir que no lo fuera ya antes para muchas personas. Pero lo mejor es que no sólo se le han añadido miradas, además en cierta forma se han organizado las ya presentes. Es el caso, por ejemplo, de la perspectiva psicoanalítica, a la que se le ha arrebatado el espíritu totalizador pero sin desecharla ni mucho menos, utilizándola en combinación con otras perspectivas, como la queer, o el post-colonialismo. (Creed, en Hill y Church, 2000: 85)

A partir de la ruptura, junto a los enfoques «tradicionales» podemos encontrar los citados estudios de cuerpo, gay y lésbico, de recepción del público (un clásico de comienzos del siglo XX), identidades, pornografía, post-estructuralismo, deconstructivismo, neoformalismo, hermenéutica, etc.

Una vez puesto de relieve el movimiento expansivo en términos de enfoques que ha vivido

recientemente la disciplina de estudios cinematográficos, queda por situar en qué ámbito concreto situamos el presente estudio. Para ello damos dos pasos hacia atrás e incluimos los estudios cinematográficos dentro de los estudios mediáticos, y éstos dentro de los estudios culturales.

ESTUDIOS CULTURALES >ESTUDIOS MEDIÁTICOS >ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Y una vez dentro de los estudios cinematográficos nos circunscribimos a lo que podríamos llamar una perspectiva de análisis ideológico.

Las bases de esta perspectiva tienen su origen en la teoría social marxiana, en la consideración de la superestructura como una manifestación dependiente de la estructura económica de una sociedad. Que la superestructura sea dependiente de la estructura, no obsta, en ningún caso, a que ésta se vea influida por aquella. De hecho, nuestra teoría es que los dos grandes campos de influencia de los medios de comunicación en cuanto que estructuras económicas, a los que dedican la mayoría de los esfuerzos, son el de la economía y el de la ideología. Sin embargo, coincidimos con Marx en su visión de que, en última instancia, la ideología que emana de estos medios está casi siempre al servicio de la economía.

Para Marx, como es bien sabido y como veremos, «las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época».

Sobre esta base desarrollaron la teoría social marxiana Antonio Gramsci con su concepto de «hegemonía cultural» y Louis Althusser con la teoría de los «aparatos ideológicos del Estado» y el control social. La noción de «Modo de Representación Institucional» de Noël Burch puede considerarse, en cierto sentido, una transposición del concepto de hegemonía al terreno de la

narrativa audiovisual. Es decir la aceptación y uso por la corriente principal (*mainstream*) de una forma única de hacer cine, una forma que se convierte por ello en hegemónica, y cuya norma se ignora en contadas ocasiones.

A la reseña de estas teorías habremos de añadir una reflexión sobre las zonas de confluencia entre el discurso como contenedor de ideología del sujeto enunciador y la propaganda. El concepto de influencia, estudiado en los primeros años del cine bajo los términos de «imitación y sugestión», nos sirve de mediador en este caso. Es decir, que la influencia puede estar presente sea la ideología enunciada/representada o propagada. Obviamente, el concepto de influencia presenta sus propias dificultades, ya que se relega su certeza a la medición de la misma, cosa harto complicada en cuanto que su objeto de análisis, la mente de las personas en sociedad, no permite ni los experimentos controlados de laboratorio ni la existencia de grupos de control. Como veremos, a lo más que se llega es a la comparación de grupos o sociedades atendiendo a los elementos de influencia. En cualquier caso nuestro estudio estará más centrado en las características del discurso que en la recepción del mismo.

Una vez reseñados los conceptos de ideología, hegemonía, aparatos ideológicos del estado y «Modo de Representación Institucional» (MRI), y dentro aún del Marco Teórico, nos centraremos en lo que puede considerarse como la práctica básica en el ámbito del control social, referido a los medios de comunicación: la creación de un marco sobre lo socialmente permisible (y por lo tanto, representable).

El Código Hays es prueba de la complejidad e interacción entre las fuerzas que participan de la creación de la opinión pública, y de la cautela con que hay que tomar conceptos como el de «aparatos ideológicos del Estado», que en ningún caso debe considerarse cerrados o

unidireccionales. El Código Hays, en efecto, es producto de la interacción de varias fuerzas entre las que podemos contar el Gobierno Federal estadounidense, los distintos estados, la sociedad civil, a través de diferentes organizaciones, y el sector privado representado en este caso por los Estudios de Cine. El concepto de poder es más efectivo, según nuestra opinión, que el utilizado por Althusser, ya que por un lado su amplitud es mayor y por otro permite la concreción en el análisis del ejercicio del mismo. En otras palabras, responde a la existencia de aparatos ideológicos que no están en manos del estado y a la compleja interacción de fuerzas que pretenden tomar decisiones sobre estos aparatos.

Si el Código Hays es el acto de prohibición de representar lo no-representable desde el punto de vista del poder (de las entidades o personas que tienen el poder de imponer su punto de vista), la creación de contenidos específicos para apoyar el punto de vista del poder es la otra cara de la moneda. La operación de control social, la prohibición de lo *indeseable*, es acompañada por la propagación de lo *deseable*. Nuestro ejemplo será el cierre de filas de los Estudios de Hollywood con el gobierno de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, y la evolución en términos de técnicas de propaganda que supuso la consolidación definitiva de la industria de Hollywood como primera potencia en el mercado internacional, por encima de las propias industrias de cine nacionales.

2.METODOLOGÍA

Desde nuestro punto de vista, uno de los puntos débiles de los estudios cinematográficos se encuentra en el terreno de la metodología. Los mismos manuales dedicados a la disciplina, incluso los introductorios, suelen componerse de una serie de artículos que tratan aspectos diversos del cine,

pero apenas hemos encontrado algunas referencias a las metodologías empleadas, ni mucho menos artículos específicos dedicados a las metodologías. Se asume como evidente que cada enfoque tiene su propia metodología, y así cada artículo se convierte en una puesta en práctica de una metodología propia, que puede estar más o menos desarrollada en otro sitio y ser más o menos intuitiva.

El caso de las revistas especializadas (y este es el otro «sitio» que acabamos de sugerir) es diferente. Aquí las metodologías de análisis sí son tratadas de forma recurrente. Una gran parte de estas propuestas de análisis está dedicada a lo que podríamos llamar el análisis formal-estético: descripción de los planos, análisis de una secuencia, de la técnica del director o directora, etc. En pocas palabras, están dedicadas al «lenguaje cinematográfico». El análisis del contenido presenta más dificultades, y sobre el mismo se han desarrollado propuestas metodológicas, más o menos desarrolladas, desde diferentes puntos de vista: estructuralista, deconstructivista, psicoanalítica, feminista, cartográfica, histórica, etc. En cuanto al análisis ideológico en sentido más amplio, los esfuerzos se han dedicado más a describir cómo funciona el aparato que a intentar describir un método de aprendizaje de cómo funciona el aparato. Aunque en los textos de análisis ideológico se encuentran magníficas recetas metodológicas, más allá de las que podemos extraer con el simple ejemplo de la práctica del análisis.

La afirmación de Stephen Heath en 1975 (7) de que, en el terreno del análisis cinematográfico, poco de importancia ha sido alcanzado, es un dato histórico que revela el interés que las metodologías de análisis habían tomado. Nuestro interés se centrará, primero, en las nociones básicas que han de manejarse para entender y hacerse entender en el ámbito de los estudios cinematográficos, es decir, en el lenguaje cinematográfico. Luego, en la descripción de nuestra propuesta metodológica de análisis ideológico de la narrativa audiovisual. Lo haremos atendiendo a una doble perspectiva, por

un lado el recorrido conceptual del análisis y por el otro el recorrido procedimental del mismo. En otras palabras, por un lado desde el acercamiento teórico al texto, por el otro desde el acercamiento práctico.

3. ESTUDIO.

La elección de la trilogía *Batman* del director Christopher Nolan responde a varias características clave que, consideramos, tiene la misma.

En primer lugar, las tres películas son *blockbusters*, títulos que alcanzan el éxito en taquilla de forma inmediata. Los presupuestos estimados de cada película son, respectivamente, de 150, 185 y 250 millones de dólares. (IMDB)

En segundo lugar, pertenecen al género, o sub-género, en el que se ha basado Hollywood para revitalizar sus ganancias: superhéroes. Batman, Spiderman, Superman, X-Men, Hulk, Vengadores, Iron Man, Green Lantern, Thor... pueblan las pantallas desde el cambio de siglo. Como veremos, economía e ideología van de la mano en este relanzamiento del superhéroe como garante del Nuevo Orden Mundial.

En tercer lugar, la trilogía Batman se hace eco, o es en parte producto, de dos fenómenos que han marcado profundamente el comienzo de siglo para la sociedad estadounidense en particular y el mundo en general. Por un lado, los atentados del 11/S y el nuevo orden mundial que ha traído consigo este «nuevo Pearl Harbor». Por otro lado, la crisis, primero financiera y luego económica, cuyo punto álgido se sitúa en Estados Unidos torno a los años 2007 y 2008, y que ha sido

comparada con el crack de 1929.

En cuarto lugar, las películas mismas que componen la trilogía poseen una intensa y continua carga ideológica. De todos los personajes arriba citados, los títulos de Nolan son los que ofrecen mayores posibilidades para un análisis exhaustivo, ya que son también los que de una forma más consciente intervienen en el debate político y social contemporáneo. En cierta medida son películas auto-reflexivas, y en ellas se debaten temas de actualidad como la justicia (nacional e internacional), la vigilancia, el miedo, el poder, los movimientos contestatarios, el ecologismo, etc.

Finalmente, la factura formal de las tres películas de Nolan, un director reputado, convierte la trilogía en los títulos más interesantes del sub-género de superhéroes. En otras palabras, por primera vez un superhéroe (un vigilante enmascarado en realidad), es tomado en serio, desde un punto de vista adulto. No queremos con esto decir que las películas sean *buenas* desde un punto de vista artístico, nuestra intención es señalar que esta seriedad de tratamiento puede trasuntarse a la recepción de las mismas entre los espectadores. La seriedad y el «realismo» de la trilogía, además de otorgarle un nuevo estatus nunca alcanzado por una película de superhéroes, son en sí mismos componentes ideológicos, como intentaremos demostrar en su momento.

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO.

CINE Y HEGEMONÍA.

1.La teoría social marxiana: estructura/superestructura e ideología.

Uno de las mayores aportaciones de Marx a la teoría social contemporánea, es, en palabras de Engels, el descubrimiento de que los cambios sociales no se deben a la aplicación a la sociedad de las ideas de las personas. El motor del cambio es la economía, y tras ésta, unas ideas se convierten en dominantes y otras son desechadas:

Así como Darwin descubrió la ley del desarrollo de la materia orgánica, Marx descubrió la ley del desarrollo de la historia humana: el hecho, tan sencillo, pero oculto hasta él bajo la maleza ideológica, de que el hombre necesita, en primer lugar, comer, beber, tener un techo y vestirse antes de poder hacer política, ciencia, arte, religión, etc.; que, por tanto, la producción de los medios de vida inmediatos, materiales, y por consiguiente, la correspondiente fase económica de desarrollo de un pueblo o de una época es la base a partir de la cual se han desarrollado las instituciones políticas, las concepciones jurídicas, las ideas artísticas e incluso las ideas religiosas de los hombres, y con arreglo a la cual deben, por tanto, explicarse, y no al revés, como hasta entonces se había venido haciendo.

[Discurso ante la tumba de Marx.] F. Engels (*Obras escogidas*, 451.)

La idea de Marx era que la historia de la humanidad puede verse, entonces, como una sucesión de «modos de producción»: esclavista, feudal, capitalista...y el esperado modo de producción

comunista. A cada modo de producción le corresponde lo que podríamos llamar un «modelo ideológico» diferente, con un Derecho, una Política, un Arte, una Religión, etc. Este «modelo ideológico» es lo que Marx llamó, metafóricamente, «superestructura». La superestructura depende, en última instancia de la «Estructura» económica de la sociedad.

Esta teoría de Marx se enfrentaba al hegelianismo imperante en el mundo académico de la época. De hecho le daba la vuelta en el sentido no figurado del término, ponía la teoría de Hegel «cabeza-abajo».

La teoría de Hegel puede resumirse, en un ejercicio de simplificación esperamos que no demasiado excesivo, en que la humanidad se desarrolla, progresa, al ritmo que lo hacen las ideas en las vanguardias del «universo simbólico». Una vez que estas nuevas ideas se expanden entre las personas que integran la sociedad, esta cambia, progresa.

Marx, entonces, da la vuelta a la teoría y afirma que las ideas van por detrás de las relaciones económicas, y que su función principal es la de justificar y legitimar el «orden de cosas establecido».

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. (Marx, 2005: 48)

Desde esta perspectiva, las clases dirigentes emplean a intelectuales y productores de cultura para glorificar las instituciones dominantes y propagar las ideas que convienen a los dominadores y no las que convienen a los dominados. En el caso de los dirigentes capitalistas estas ideas serían las de derecho a la propiedad privada individual, individualismo, naturalidad de la competencia sobre la cooperación, movilidad social (las élites lo son porque lo merecen gracias a sus capacidades superiores), y un largo etcétera. Los medios de propagación de estas ideas serían el teatro, la literatura, la prensa, el cine, la televisión...

Etimológicamente, y así lo acuñó Destutt de Tracy, «ideología» debería significar «ciencia que estudia las ideas (en tanto que ideas)», como sociología es la ciencia que estudia las sociedades en tanto que sociedades. Marx sin embargo dotó al concepto de una doble dimensión, al relacionarlo por un lado con el conjunto de ideas falsas que ayudan a legitimar el poder político, y por otro con el conjunto de ideas compartido por una clase social. La primera sería una dimensión epistemológica (investigación de la verdad) y la segunda una dimensión sociológica (investigación de las ideas compartidas por los grupos sociales). Ambas dimensiones han sido desarrolladas por pensadores posteriores a Marx (Eagleton, 2007: 3), pero la corriente que a nosotros nos interesa es sin duda la sociológica.

El quid de la cuestión, como hemos sugerido antes, es la conveniencia o inconveniencia de la ideología dominante para los grupos sociales, no la verdad o falsedad de la misma.

2.El concepto de Hegemonía.

El concepto de hegemonía se refiere al hecho de que un conjunto de ideas, actitudes y prácticas se

vuelven tan dominantes que olvidamos que están enraizadas en el ejercicio del poder, y que podríamos hacer uso de otras elecciones. Las ideas, actitudes y prácticas hegemónicas aparecen como la encarnación del «sentido común», y el resto de ideas se presenta como potencialmente amenazantes para la sociedad y el «buen sentido» (Phillips, 2007: 151)

La clase dominante, que detenta el poder político institucionalizado, difunde, a través de los instrumentos de la información directa o mediata, una concepción del mundo unitaria que legitima su propio dominio, presentándolo como natural, necesario, para el interés de todos. Esta ideología compartida sirve de fundamentación a un bloque de fuerzas sociales sobre las que la clase dominante ejerce, por lo tanto, una dirección no sólo política sino intelectual y moral, cultural en sentido lato: una hegemonía precisamente. (Bobbio y Matteucci, 1981: 773)

Una de las tareas preferentes de los órganos que instituyen la hegemonía cultural es la creación de un marco de discusión de las ideas, fuera del cual, el simple planteamiento de una idea es percibido como una amenaza. (Lakoff, 2007). Como veremos, la instauración del Código Hays encaja a la perfección en esta descripción.

Al analizar las relaciones entre el discurso y el poder, Teun A. van Dijk (*Discurso y Poder*, 2009) se hace dos preguntas: ¿Cómo los grupos (más poderosos) controlan el discurso? ¿Cómo tal discurso controla la mente y la acción de los grupos (menos poderosos) y cuáles son las consecuencias sociales de este control?

La primera cuestión es respondida señalando que el primer tipo de poder asentado en el discurso es

el «control del texto» y el «control del contexto».

El control de texto se logra gracias al acceso privilegiado al mismo, a la posibilidad de emitir mensajes que sean recibidos.

El control de contexto se refiere a «la estructura [mentalmente representada] de aquellas propiedades de la situación que son relevantes para la producción y la comprensión del discurso» (2009: 159). En otras palabras, el control de contexto en que es recibido el mensaje pasa por la creación e imposición de un marco hegemónico de lo representable-pensable. Gracias a este marco los hechos y situaciones adquieren sentido. Fuera de este marco no existe posibilidad de sentido alguna.

Pongamos como ejemplo uno de los hechos históricos más relevantes de los últimos tiempos, el tenebroso atentado combinado contra las Torres Gemelas y el Pentágono en una fecha de sobra conocida. Tras el atentado, una pregunta recurrente en gran parte de la sociedad estadounidense, tratado por extenso en todos los medios de comunicación, era ¿por qué nos odian tanto? ¿Por qué la gente odia Estados Unidos? (Sardar y Davies, 2009)

El hecho mismo de que la pregunta sea formulada en esos términos denota el marco en el que se inserta. Un marco de representaciones mentales en el cual Estados Unidos encarna la bondad más absoluta, y según el cual sus intervenciones militares en el exterior de sus fronteras son producto de su afán de lucha por la libertad y de extensión de las libertades democráticas. En esta actividad es impensable que exista el más mínimo poso de interés propio, más que el de extender el bien, la libertad y la democracia, como garante de la propia seguridad nacional, a la vez que la de las personas que habitan el país o la zona intervenida.

Sólo desde este marco, desde esta interpretación hegemónica de la historia de Estados Unidos, es posible el planteamiento de semejante pregunta. La respuesta no puede ser otra que porque «odian nuestra libertad, nuestra modernidad, nuestro desarrollo, nuestra democracia, nuestro destino y nuestro poder. Y por supuesto nos odian porque nosotros somos los buenos y ellos los malos».

Cualquier otra respuesta no es que esté equivocada, es que se sale del marco, y por lo tanto no es siquiera posible plantearla.

El concepto de hegemonía debe desde luego ser considerado en su complejidad. Primero, la hegemonía no es estática sino dinámica. Segundo, junto con los poderes que controlan las instituciones culturales y educativas, la hegemonía cultural está participada por otras instituciones que no dependen directamente del poder político o económico, como la familia. (Williams, 2001: 158)

The process through which subject formation takes place is therefore no longer defined in terms of a simple binary opposition of dominant ideology occupying a position of hegemony, but as a more complex field of multiple competing discourses of power and meaning. (Hassler-Forest, 2012:47)

Tercero, la hegemonía es la ideología dominante, pero no puede ser nunca absoluta.

Cuarto, más importante aún que el discurso hegemónico, es el marco de pensamiento creado a través del mismo.

The stretch of this perspective on how to decode popular texts from an ideological point of view is that it demonstrates that this texts should not be interpreted as cohesive statements of ideology (as they are too easily read). Instead, they should be understood as mechanism that reflect ideological assumptions by providing narratives that systematically limit the viewer's choices. (Hassler-Forest, 2012:144)

Hassler-Forest trata aquí una idea de Ryan Vu («Heroes We Deserve», 2008): «[Popular films] are not interested in making “arguments”... their job is to reinforce premises.»

Finalmente, la hegemonía es el sustituto de la violencia como medio de control social. Mientras más fuerte sea la hegemonía, menos violencia hará falta para acallar la disensión. Y viceversa, la violencia es mayor cuando el poder no ejerce la hegemonía, y las alternativas y disensiones tienen la fuerza suficiente para hacerlo peligrar.

3. Anatomía del Poder y los «aparatos ideológicos del Estado».

En su desgranamiento del ejercicio del poder por parte del Estado, tanto Gramsci como Althusser incluyen dentro de la noción de Estado a las organizaciones privadas entre cuyas actividades se encuentra de una forma u otra el ejercicio del poder mismo.

Iglesia, Escuela, sindicatos, medios de comunicación, familia, Derecho, política (de partidos) y Cultura son los «aparatos ideológicos del Estado» que enumera Althusser.

Las últimas olas de neo-liberalismo político, de las que Althusser sólo presencié la etapa

reaganiana-thatcheriana, han deparado un adelgazamiento del poder del Estado hasta el punto de que seguir hablando de los «Aparatos Ideológicos del Estado», es poco menos que señalar al hermano pequeño mientras el hermano mayor le ordena a éste lo que debe hacer.

A estas alturas nosotros preferimos utilizar el concepto de Poder, algo que nos permite superar las limitaciones temporales y estructurales de atender al «ejercicio del Poder» como «ejercicio del poder del sistema capitalista». Desde los puntos de vista histórico, estructural o anatómico, y si queremos, ontológico, el Poder es previo al Estado y al Capitalismo. El Poder, de hecho, los contiene a ambos. O en otras palabras, ambos son manifestaciones generales del Poder.

Existen, además, múltiples manifestaciones concretas del ejercicio del Poder. En otras palabras, de conseguir que otros seres hagan lo que tu desees que hagan: proponerles, sugerirles, manipularles, obligarles, presionarles, engañarles, confundirles, animarles, violentarles, sugestionarles, mostrarles comportamientos como modélicos e imitables...

Pero todas estas formas concretas se mueven entre dos polos esenciales: obligarles por la fuerza o persuadirles a través del discurso. En términos althusserianos, a través del «aparato represivo del Estado» o a través de los «aparatos ideológicos del Estado».

Según esta perspectiva, que podríamos denominar fenomenológica, las manifestaciones empíricas del poder se acercan a un polo u otro según sus características propias.

Fuerza bruta y persuasión suelen estar siempre, salvo casos extremos, combinadas en el ejercicio concreto del poder. Las leyes que regulan el tráfico o que luchan contra el fraude fiscal, por ejemplo, están respaldadas en un primer momento por la apelación a la convivencia, a la

pertenencia a un Estado y a unas leyes «que nos hemos dado todos los españoles» (tópico al hablar de la Constitución). En un segundo momento, y esto es lo que convierte las leyes en verdaderamente efectivas, es el aparato judicial-policial con sus amenazas de multas y cárcel lo que nos obliga a la mayoría a levantar el pie del acelerador o a pagar nuestros impuestos religiosamente.

4.El Modo de Representación Institucional como Marco de Representación.

El concepto de Modo de Representación Institucional (MRI) refiere el conjunto de convenciones cinematográficas adoptadas por la corriente principal o el *mainstream*. El MRI fue instituido entre los años 1915 y 1917, según Patrick Phillips, que sitúa la magna obra de David Wark Griffith, *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación, 1915), como punto de inflexión. Para Phillips, «el MRI puede verse como un ejemplo de hegemonía, estableciendo una aparente noción de “sentido común” sobre cómo debe realizarse una película y cómo debe ésta comunicar con el público». (Phillips, 2007: 153)

Uno de los textos que mejor ejemplifica el MRI, aunque no lo mencione explícitamente, es *Praxis du Cinema* de Noël Burch, una recopilación bastante dispersa de artículos publicados en *Cahiers du Cinéma*, y editados como libro en 1970. En *Praxis du Cinema* Burch repasa las prácticas formales y argumentales en el cine, y compara las más extendidas en todo el mundo gracias principalmente al cine de Hollywood con otras que quedaron desechadas. (Véase también Burch, 1991: 121). Algunos años después Burch extiende sus puntos de vista, tratando directamente los «Modos de Representación», en *La lucarne de L’Infini. (El tragaluz infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, 1991), y el MRI como participado en parte por las condiciones de producción y la ideología.

La fecha en que Burch sitúa la aceptación general del MRI coincide con el recién estrenado dominio de Estados Unidos en el mercado cinematográfico mundial, como efecto colateral de la devastación de Europa durante la 1ª Guerra Mundial. (López, 2000: 420). La hegemonía del MRI en Hollywood coincide con la mayor expansión de la industria hasta el momento: Si en 1914 la mitad de las películas realizadas en todo el mundo eran estadounidenses, en 1918 lo eran la mayoría.

Las convenciones formales que componen el MRI se basan en lo que Burch llama el «grado cero de escritura» o la técnica de hacer la forma cinematográfica completamente «transparente». Ciertamente es que Burch habla de «mediocridad transparente» del cine de Hollywood, oponiéndolo al cine francés de la *avant garde*, más formalista, considerado por el autor como verdadero gran cine. (Burch, 1998: 175). No nos interesa sin embargo esta valoración. Sí el apunte sobre la transparencia formal *hegemónica* del cine de Hollywood.

Esta noción de MRI fue desarrollada posteriormente, de una forma sistemática por Robert B. Ray, en su *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, publicado en 1985. Ray habla de «paradigmas formales y temáticos», y su análisis de los mismos es uno de los estudios más interesantes que existen sobre la hegemonía cultural hollywoodiense en el mundo del cine. A los apuntes sobre temas formales que encontramos en Burch, desarrollados aquí, Ray suma lo que llama el paradigma temático, que da cuenta de predominio casi absoluto de unos contenidos y el tratamiento de los mismos.

La fecha escogida por Ray como límite inferior de su estudio, 1930, es, como veremos, una convulsa época en la que se dirimía la controversia sobre los modos de representación cinematográfica permisibles para la sociedad estadounidense. Las entidades más activas, como la

propia Iglesia católica o la «Legión de la Decencia», acabaron imponiendo en gran parte su criterio, aceptado por las grandes productoras, y enfrentado en ocasiones al gusto general del público. El marco aceptable de representación se redujo ostensiblemente, expulsando por ejemplo de forma indirecta a la descarada e incisiva Mae West de las pantallas: Una vez censurados los dobles sentidos y la permanente erotización del personaje, lo que quedaba era una Mae West descafeinada que no arrastraba a la misma cantidad de gente a las salas de cine.

Em MRI «evolució» sobre el Modo de Representación Primitivo (MRP), cuyos rasgos principales eran, según Burch, la «autarquía del cuadro, posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y “centrífugo”» y la «no-clausura narrativa». (Burch, 1991: 194)

Algunas de las convenciones formales del MRI son:

Uso de distintos tipos de plano y movimientos de cámara.

La regla de los tres tercios (3/3).

El raccord o mantenimiento de la continuidad en los cambios de plano.

El respeto al eje de 180 °.

La norma de los 30°.

El trabajo de Ray, ya citado, avanza sobre el modo de representación hegemónico incluyendo un mayor desarrollo de los parámetros temáticos. Para Ray, el paradigma formal se resuelve en lo que llama el «estilo invisible». La idea es «subordinar sistemáticamente cualquier elemento cinematográfico a los intereses narrativos de la película.» (Ray, 1985: 32). El objetivo es «envolver» a la audiencia en la historia, privilegiando ésta sobre el resto de elementos que conforman el hecho cinematográfico. Así, el espectador es el observador privilegiado de la sucesión de la trama, y se dirige su mirada hacia donde reside el interés de la misma. Si en alguna ocasión se le oculta algo (un hecho, un objeto) es para mantener vivo su interés.

De hecho, la trama de la película se construye sobre la base de que es necesario mantener vivo el interés del espectador o espectadora. Esta afirmación parece una obviedad en el ámbito del cine como entretenimiento y negocio, pero no lo es tanto si lo consideramos un arte. ¿Por qué tiene el artista que someter la estructura de su obra a la atracción de público?

El paradigma temático del cine de Hollywood descansa en la reelaboración perpetua de los mitos tradicionales de la cultura estadounidense sobre el telón de fondo de la creación del consenso en torno a las instituciones. En otras palabras, Hollywood funcionó desde muy pronto como un «aparato ideológico del poder», debido a la estructura vertical de la industria y a su concentración en muy pocas manos presentes en todos los ámbitos del poder fáctico. Por ejemplo, al nivel nominativo, se habla de seis *majors*, (las grandes productoras), pero desde un punto de vista económico las *majors* estaban bajo el control financiero de J. P. Morgan o de Rockefeller. (Ray, 1985: 30)

Uno de los objetivos (y remarcamos el uno) de la industria de Hollywood era enviar mensajes de

conciliación a la sociedad estadounidense. «El ideal era una especie de inclusividad que permitiría tomar todas las decisiones con el conocimiento de que la alternativa era igualmente viable.» (Ray, 1985: 58) Es decir que las diferencias de cualquier tipo eran subsumidas bajo el paraguas de una sociedad abierta e inclusiva. En una sociedad tan multiétnica y multicultural como la estadounidense ésta era una exigencia lógica que se articula, según Ray, en lo que podríamos llamar una dialéctica de la mitología fundacional estadounidense. En otras palabras, una conciliación de los opuestos bajo una meta común: *America*.

Algunos de los opuestos conciliados, inherentes a la cultura estadounidense, son la Frontera frente a la vida de hogar, el excepcionalismo del «hombre común» (frente a situaciones adversas), el «outlaw hero» frente al «official hero», la vida de éxito frente a la vida de hogar (o los valores rurales frente a los cosmopolitas), la vida en la naturaleza frente a la vida en sociedad, individualismo frente a comunidad, etc.

El Modo de Representación Institucional, tanto en su versión formal como temática (aunque principalmente en ésta), forma parte del proyecto de construcción de una sociedad que a la vez que se daba sus fundamentos se situaba en la primera línea del poder e influencia mundial. Estados Unidos llegó tarde a la construcción de los nacionalismos europeos, y sobre ellos construyó el suyo propio a lo largo del siglo XX. De hecho es un nacionalismo que sigue en construcción, a medida que los distintos grupos sociales que conforman la nación adquieren cuotas de relevancia o poder. La construcción de una sociedad es, consustancialmente, un acto de control social. Es la creación de un marco donde habita lo permisible y lo no permisible es expulsado como fenómeno radical antisocial.

La creación de un marco abstracto de consenso, como el ejercicio del control social, no tienen por

qué llevar aparejadas connotaciones negativas. Son, al fin y al cabo, exigencias de la formación de la sociedad misma. La cosa cambia si el interés con que se ha creado el *marco* no coincide con el de la mayoría de las personas, la regla básica de la ética utilitarista y de la democracia. Este es el caso del MRI, como han protestado de forma recurrente los grupos sociales incluidos/representados en el *marco* en una versión secundaria o sometida. Pongamos dos ejemplos:

Durante las primeras décadas de Hollywood, los personajes negros eran representados por actores blancos maquillados. (De hecho las mujeres eran al principio representadas por actores travestidos). La citada *The Birth of a Nation*, que combina los actores y actrices blancos maquillados con los negros, representa a la comunidad negra como sedienta de sangre, venganza y bajos instintos. Al tiempo que dibuja un esclavismo benevolente y apreciado por las mismas personas esclavizadas. La inclusión en el *marco* se hace en los términos designados por quien detenta el poder de creación del mismo. (Ciertamente, Griffith era un sudista acérrimo que ocupaba una posición social y comunicativa de privilegio.)

La película *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) es un ejemplo moderno de creación de consenso social y olvido de las diferencias frente a un enemigo externo a la sociedad (al planeta en realidad, al más puro estilo de los años 50). La película retrata cómo se dejan de lado las diferencias étnicas, económicas, personales y culturales en beneficio de la lucha contra el enemigo que amenaza la seguridad y supervivencia mundial. En este caso la etnia afro-americana ocupa y aun lugar preeminente en la figura del aviador avezado Will Smith y de su esposa, que apoya y ayuda a la mujer WASP del presidente. Y también es incluida en el *marco* la etnia latino-americana, de la mano de algunos personajes mexicanos-estadounidenses *que viven en caravanas*. La inclusión en el marco del grupo social se lleva a cabo de nuevo en términos de subalternos del resto de grupos. El mayor apoyo del grupo a la lucha contra el enemigo lo lleva a cabo el padre borracho de una familia

mexicana, que deja su adicción para colaborar pilotando un avión. Sin embargo, el padre es anglosajón.

El marco de representación es, entonces, controlado de forma más o menos enérgica por quienes detentan el poder, sin poder evitar la existencia de grietas o subversiones del orden deseado e impuesto.

IDEOLOGÍA Y PROPAGANDA.

5.Ideología y Propaganda.

Ideología es un término polisémico, a decir de Terry Eagleton, no estrictamente definido: «Nadie ha sugerido todavía una adecuada definición de ideología, y este libro no será una excepción» afirma el autor en la introducción a su libro *Ideología. Una introducción*. En vez de intentar una definición omnicomprendensiva, Eagleton ofrece dieciséis definiciones al azar, de las cuales seleccionaremos las cinco primeras (Eagleton, 2005: 19):

- a) el proceso de producción de significados, signos y valores en la vida cotidiana;
- b) conjunto de ideas característico de un grupo o clase social;
- c) ideas que permiten legitimar un poder político dominante;
- d) ideas falsas que permiten legitimar un poder político dominante
- e) comunicación sistemáticamente deformada.

Si convenimos en que el punto de vista de nuestro estudio es el de el proceso de transmisión

ideológica a través del cine, o más ampliamente, de la narrativa audiovisual, esto puede darnos algunas pistas para concretar el sentido en que utilizaremos el término. «Ideología» no tiene en este sentido implicaciones epistemológicas ni éticas. Tampoco nos interesa resaltar que determinada ideología es característica de determinado grupo social. Nuestro interés se centrará en las ideas concretas que se transmiten, no en un conjunto de ideas compartidas por un grupo social. Lo que no obsta para que acusemos recibo de las relaciones que una idea tiene con otras, y que esta relación puede formar un conjunto ideas característico de determinado grupo sobre determinado tema.

Por otra parte, la transmisión de determinadas ideas no tiene por qué ser un acto consciente o meditado del emisor de un discurso. Todo discurso contiene en sí las huellas del emisor, y aunque la función del mismo sea expresiva o artística, no conativa, con seguridad viene cargado con datos ideológicos.

Finalmente, el receptor de las ideas tiene las suyas propias, y en base a éstas interpreta las recibidas, aceptándolas, asimilándolas, rechazándolas...

Como todo proceso comunicativo, la transmisión ideológica tiene, muy esquemáticamente, tres polos, emisor, mensaje y receptor. El emisor puede emitir el mensaje de forma consciente y deliberada o inconsciente. El receptor puede recibirlas también de forma consciente o inconsciente, y lo hace, como no puede ser de otra forma, referido a sus ideas previas sobre la materia.

La posible (y puede que necesaria) valoración de las ideas de que transmiten a través de un medio de comunicación se enmarca en nuestra opinión en base a dos factores:

El primero es la consideración de qué grupos sociales se ven beneficiados o perjudicados con la

extensión/propagación/asimilación de determinada idea en la sociedad.

El segundo es la forma en que esa idea es transmitida. Si lo es de forma abierta o subrepticia, es decir, acercándose a la educación (autonomía de pensamiento) o a la propaganda (heteronomía de pensamiento).

Si consideramos ahora la capacidad de transmitir ideas como una forma de poder, se nos presentan cuatro combinaciones a la hora de valorar el acto de transmisión:

1. Poder benéfico (idea centrada en el interés general) que educa.
2. Poder benéfico que manipula.
3. Poder maléfico (idea centrada en el interés propio) que educa (reservada a las élites).
4. Poder maléfico que manipula (al conjunto de la sociedad).

Recordemos además que estas cuatro posibilidades han de cruzarse con la consciencia o inconsciencia del emisor a la hora de lanzar una idea.

Ideología y propaganda comparten una gran proporción de campo semántico. Si nos arriesgamos con una metáfora visual podemos decir que la ideología es el sustrato mientras que la propaganda es una parte del estrato. Podemos tomar prestada otra metáfora visual de la teoría de conjuntos: el conjunto propaganda está incluido en el conjunto ideología, y su principal característica definitoria es la difusión consciente de ésta. Mientras que la asimilación y la transmisión de la ideología puede ser en gran parte inconsciente (el autor impregna la obra con sus ideas como forma de expresión, sin deseo de propagación de esas ideas), la propaganda es una parte de la ideología que se ha diseñado

conscientemente para ser transmitida.

Jacques Ellul lleva a cabo una distinción muy interesante a este respecto en su libro de 1962 *Propagandes*, considerando por un lado la propaganda política y por otro lo que llama propaganda sociológica.

Il faut d'abord distinguer la propagande politique et la propagande sociologique. La première ne nous retiendra pas longuement, car c'est à elle que tout le monde pense lorsqu'on prononce ce mot. Il s'agit des techniques d'influence employées par un gouvernement, un parti, une administration, un groupe de pression, etc, en vue de modifier le comportement du public à leur égard. L'usage des moyens est alors volontaire, calculé les résultats à atteindre sont à la fois clairement distingués et assez précis, mais généralement limités. (1990: 75-76)

La propaganda sociológica en cambio es un fenómeno mucho más vasto y menos determinado, más difuso, y está relacionado con la serie de manifestaciones por las cuales cualquier sociedad integra a los individuos en la misma. La propaganda sociológica surge espontáneamente, no es el resultado de una actividad propagandística deliberada. Es decir que está basada en el fenómeno de la socialización en una cultura y tiene más que ver con los estilos de vida que con opiniones concretas. «Il s'agit, au fond, de la *p'énétration d'une idéologie par le moyen de son contexte sociologique*.» (1990: 77). En el caso de Estados Unidos, este contexto sociológico sería el «American way of life» que sirvió como elemento uniformador de una cultura propia a millones de personas que provenían de culturas diferentes.

Para Ellul, la propaganda sociológica y la propaganda política usan los mismos medios de

comunicación y tienen los mismos emisores. La primera es con frecuencia una preparación de las condiciones psicológicas de las personas que facilita la influencia directa de la segunda. Es la propaganda inevitable que supone imprimir nuestra ideología, o más ampliamente, nuestra visión del mundo (*Weltanschauung*) a la hora de llevar a cabo nuestras acciones, como por ejemplo elaborar un *texto*. El ejemplo que pone Ellul es el de los directores de cine estadounidenses que imprimen su propia ideología a sus películas, y que *venden* el «American way of life» de forma no premeditada, porque éste penetra su forma de ver y hacer las cosas. Aunque

cette propagande sociologique, involontaire, parvient progressivement au stade volontaire. Elle finit par se traduire par une volonté d'influence, par exemple, lorsque la *Motion Picture Association of America* publie un code d'après lequel les films devront être faits pour promouvoir «les plus hauts types de vie sociale, la pensée correcte sur la société», «des standards corrects de vie» et ne devront comporter «aucun ridicule pour la loi (naturelle o humaine ni de sympathie pour ceux qui violent la loi)». (Ellul, 1990: 81)

La frontera entre propaganda política y propaganda sociológica, como vemos, es ciertamente difusa, en tanto en cuanto una de sus características definitorias es la premeditación o no de la transmisión ideológica. Esta frontera, inasible con frecuencia, será uno de los *leitmotiv* del presente trabajo, como se ha señalado anteriormente. En cualquier caso, nos interesa más el efecto de propagación ideológica que la intención última del autor-del-discurso/director-de-la-película. En otras palabras, nuestro estudio se centra en el fenómeno de la difusión ideológica o de la transmisión de ideas a través de la narrativa audiovisual, llevada a cabo tanto por la propaganda política como por la sociológica, por usar los términos de Ellul.

Siguiendo con el ejemplo de la propaganda en el cine, que es en fin el marco general de nuestro objeto de estudio, recogemos la cita que extrae Huici del texto de Ellul:

El elemento de propaganda se encuentra en el hecho de que ese americano (sic), en su película y sin saberlo expresa el modo americano de vida y es ese modo americano de vida (del que está imbuido y que expresa en su película) lo que constituye el elemento de la propaganda. (Huici, 2010: 76. Ellul, 1990: 81; 1973: 64)

Propaganda sociológica y transmisión ideológica se refieren entonces al mismo fenómeno, aunque nosotros preferimos el segundo sintagma, reservado el término propaganda para la difusión de ideas de forma consciente.

Esta distinción basada en la intencionalidad del emisor, no está ni mucho menos asentada entre las teorías de la propaganda. Stanley B. Cunningham, por ejemplo, problematiza esta asunción y la confronta con opiniones que tienden a desdibujar una frontera entre la propaganda y la no-propaganda basada en la intencionalidad. (2002: 61-64) Para este autor, reducir el término propaganda a la comunicación persuasiva deliberada, inhabilita al investigador o investigadora de la propaganda para estudios de mayor amplitud, por ejemplo ideológicos, filosóficos o la éticos, en el marco de los cuales la propaganda adquiere una significación más profunda.

No podemos menos que estar totalmente de acuerdo con la perspectiva que Cunningham propugna para los estudios sobre propaganda, y sin embargo disentimos en que el abandono del criterio de la intencionalidad para considerar un acto comunicativo como propaganda o no-propaganda ayude a ello. En nuestra opinión, el resultado de abandonar este criterio es que se podría entonces calificar

como propaganda cualquier tipo de comunicación que ejerza influencia o persuasión, como por ejemplo la información y la educación, pero también las relaciones sociales, familiares o sentimentales. El cuento que el abuelo cuenta a la nieta es en este sentido propaganda. Nosotros preferimos reservarnos el término transmisión de ideas o de ideología para este caso, y hablar sólo de propaganda cuando existe la intencionalidad y el diseño consciente del mensaje. En otras palabras, las ideas se transmiten de muchas formas, una de las cuales es la propaganda. Otras formas son la educación, la información o el entretenimiento, más adelante volveremos sobre ello.

En cualquier caso, las fronteras entre la transmisión de ideología de forma inconsciente y la transmisión consciente de la misma (propaganda) son difíciles, si no imposibles, de dibujar. O al menos lo son desde el punto de vista de la persona que analiza, que en el caso del cine tiene que aventurar qué mensajes han sido elaborados con intención propagandística y cuáles son simplemente reflejo de la ideología del emisor.

Como en otros ámbitos de análisis textual, la persona analista tiene que funcionar en parte en base a suposiciones. Pongamos un ejemplo, de una película que será citada a menudo, *The Lion King* (El Rey León, 1994), para ilustrar la situación. Cuando vemos la película detectamos que en un par de ocasiones el personaje de Scar aparece en pantalla con una luna mora de fondo, una vez podía haber sido casual, pero dos no. Además, nos cercioramos de nuestras sospechas por el contexto histórico y por otras referencias visuales (rasgos alargados, tez más oscura que la del resto de leones...): Scar está siendo relacionado con el mundo árabe a través de un símbolo tan extendido como la luna mora. La sospecha se ha convertido en evidencia, es un mensaje oculto, propaganda encubierta para que no sea detectada y saludada como propaganda, como una idea que pretende influir en nosotros. Ahora bien, la persona que analiza la película encuentra además varios mensajes dudosos, como por ejemplo que el aspecto físico de las hienas se asemeje a la estética contracultural de la juventud

(punkie, siniestro, grunge...) y de las personas sin-techo. ¿Puede ser casualidad? Desde luego. O puede ser el reflejo de las ideas que tal o cual dibujante tiene sobre las hienas. Pero el hecho de que la película contenga mensajes elaborados con clara intención propagandística justifica la «sana sospecha» sobre el conjunto de la misma. Y que se saquen a la luz, sin miedo, las ideas que puede estar queriendo transmitir el emisor. El caso de *The Lion King* es desde luego un extremo, ya que la abundancia de mensajes ocultos y el manejo de las emociones de que hace gala la convierte en uno de los productos propagandísticos más elaborados de los últimos veinte años.

Nuestra experiencia es que, en un medio en que todo está tan pensado y meditado como es el cine, o en palabras de Ray, en un medio «que conlleva tan alto nivel de decisiones», la evidencia de que una película contiene un mensaje propagandístico elaborado, abre la puerta a la sospecha sobre el resto del contenido de la misma. En cualquier caso, y recordando la idea de Ellul, la propaganda sociológica (el sustrato o ideología inherente) es difusora de ideas a la vez que prepara y facilita la difusión de la propaganda (conscientemente diseñada). Su interés es principal en este doble sentido.

Finalmente, entre los tres elementos comunicacionales referidos, emisor-mensaje-receptor, nuestro mayor interés es el mensaje. Con esto queremos decir que trataremos tanto la transmisión ideológica deliberada como no deliberada contenida en los mensajes.

Por supuesto, nuestra lectura en términos ideológicos de una película no pretende cerrar el texto a otras interpretaciones, estéticas, económicas o ideológicas, compartidas o enfrentadas, justas y necesarias. Aunque nuestra intención y objetivo es *desvelar* o *revelar*, no es *el sentido* de la obra lo que buscamos, es una lectura de una parte de la ideología contenida en la misma. Nos interesa especialmente insistir sobre ello ahora, para no tener que hacerlo durante el análisis de cada película o en los ejemplos que propondremos: nuestra lectura ideológica no cierra el contenido de la obra, y

desde luego tampoco cierra otras posibles lecturas ideológicas desde ámbitos diversos, como desde el feminismo, los estudios de cuerpo o los estudios queer, para los cuales las figuras de Batman y Robin han sido «desde siempre» un terreno abonado.

6. Definiciones de Propaganda. Definición de propaganda en la narrativa audiovisual.

El fenómeno de la propaganda es una actividad comunicativa compleja, que requiere para su comprensión un acercamiento transdisciplinar. Nuestra intención aquí no será ni mucho menos ofrecer un tratamiento omnicomprendivo del fenómeno de la propaganda, si no más bien componer un marco teórico sobre el cual destacar la actividad de difusión y propagación ideológica llevada a cabo por la narrativa audiovisual. Para ello enfocaremos el fenómeno de la propaganda desde un punto de vista analítico, comenzando con la definición del concepto.

Cunningham hace un recuento de más de cien definiciones del término (2002: 60), nosotros las circunscribiremos a varias de las clásicas y a las del ámbito castellano hablante.

Quizás una de las definiciones más intuitivas sea la ofrecida por el influyente Walter Lippmann en *La opinión pública* (1922):

[La propaganda] consiste en que un grupo de hombres, capaces de evitar que la gente conozca los hechos de manera directa, manipulan las noticias relacionadas con ellos para adaptarlas a sus propósitos. (2003: 51)

Otro clásico del primer tercio de siglo, y al igual que Lippmann *práctico* de la propaganda antes que teórico, es Edward Bernays, cuya visión de la propaganda la convierte en elemento clave de las sociedades democráticas modernas:

La propaganda es el mecanismo por el cual se diseminan las ideas a gran escala, en el sentido amplio de un proyecto organizado para extender una creencia o una doctrina en particular. (Bernays, 2008: 28-29)

La propaganda no tiene para Bernays connotaciones necesariamente negativas. Su idea es que la propaganda es un instrumento y que la maldad o bondad del mismo no reside en el instrumento mismo, sino en quiénes lo utilizan y con qué fines.

La propaganda moderna es el intento consecuente de crear o dar forma a los acontecimientos con el objetivo de influir sobre las relaciones del público con una empresa, idea o grupo. (Bernays, 2008: 33)

Para Harold D. Lasswell, en su artículo *Propaganda* para la *Enciclopedia de las Ciencias Sociales* (1934),

Propaganda in the broadest sense is the technique of influencing human action by the manipulation of representations. (Lasswell, 1995: 13)

Una vez que, ya avanzado el siglo, la propaganda se convirtió en objeto de estudio académico, las definiciones pasaron a ser más analíticas. En otras palabras, se desgranaron analíticamente las definiciones utilizadas por los primeros teóricos de la propaganda, que sabían bien de lo que hablaban. No es necesario salirnos del ámbito académico castellano-hablante para encontrar un tratamiento exhaustivo del concepto de propaganda desde un punto de vista analítico.

Mario Herreros realiza en su texto *Teoría y técnica de la propaganda electoral. (Formas publicitarias)* una recopilación de alrededor de dos docenas de definiciones, y antes de ofrecer la suya apunta las siguientes «precisiones que vendrían a convertirse en tipificadoras de la propaganda política»: Es un tipo de comunicación teleológica persuasiva, impersonal, de contenido ideológico, que pretende la perpetuación o el cambio en las estructuras de poder, y que persigue provocar la congruencia en el persuadido. (1989: 73-4). La definición es la siguiente:

La propaganda política es una forma de comunicación referida al campo ideológico que persigue influir sobre las actitudes y las opiniones de los individuos de una determinada colectividad, para perpetuar o cambiar las estructuras de poder imperantes en la misma, mediante la inducción a obrar de acuerdo con los principios y en los términos contenidos en el mensaje. (Herreros, 1989: 75)

Para Adrián Huici la definición de Herreros es una de las más claras y rotundas, y tiene la virtud de «despejar la confusión que se suele dar entre propaganda y otras formas de comunicación con las que comparte algunos elementos, como son la ya muchas veces aludida publicidad comercial y también la publicidad institucional producida por el estado con fines, en principio, no vinculados con la política y el poder [...]» (Huici, 2010: 31. Véase también Huici, 1996: 35)

Según Alejandro Pizarrroso en su *Historia de la Propaganda*

la propaganda, en el terreno de la comunicación social, consiste en un proceso de diseminación de ideas a través de múltiples canales con la finalidad de promover en el grupo al que se dirige los objetivos del emisor no necesariamente favorables al receptor; implica, pues, un proceso de información y un proceso de persuasión. (1990: 28)

Para Adrián Huici,

la propaganda es un tipo de discurso persuasivo que, en su forma moderna, se difunde por los medios masivos de comunicación, cuyos mensajes se refieren a cuestiones ideológicas (y, por lo tanto, vinculadas directamente con la política) y que constituye un recurso de primer orden para aquellos que, o bien buscan el poder, o bien intentan mantenerlo. (Huici, 2010: 33)

Por otro lado, Antonio Pineda dedica buena parte de su *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda* a estudiar las innumerables definiciones existentes del término, para ofrecer finalmente lo que llama «una definición de tipo formal», no sin antes hacer también sus precisiones tipificadoras: se considera la propaganda como un fenómeno comunicativo, el poder como *explicans* de la propaganda, la ideología como contenido fundamental del mensaje propagandístico, el control del pensamiento y la conducta como el objetivo, la preeminencia de los intereses del emisor sobre otras consideraciones. (2006: 228). La definición es la siguiente:

La propaganda es un fenómeno comunicativo de contenido y fines ideológicos mediante el cual un Emisor (individual o colectivo) transmite interesada y deliberadamente un Mensaje para conseguir, mantener o reforzar una posición de poder sobre el pensamiento o la conducta de un Receptor (individual o colectivo) cuyos intereses no coinciden necesariamente con los del Emisor. (2006: 228)

Estas definiciones giran en torno a tres elementos centrales, el poder, la comunicación y la ideología, y las diferencias entre ambas pueden cifrarse en el resalte que hace cada una de un aspecto particular. Así, Herreros e Huici explicitan que se trata de comunicación persuasiva, mientras que Pineda desgrana y resuelve cuestiones como la propaganda individualizada (de élite) o la posible (y más que probable) confrontación de intereses entre emisor y receptor.

Si combinamos las diferentes definiciones y le sumamos la especificidad del medio audiovisual y el contenido de tipo narrativo, nos daría una definición de este tipo:

La propaganda en la narrativa audiovisual es un fenómeno comunicativo de contenido ideológico mediante el cual un Emisor transmite de forma deliberada un Mensaje diseñado para influir sobre el pensamiento, los sentimientos y las acciones del público Receptor en favor de los intereses del Emisor, y perpetuar o cambiar así las estructuras de poder imperantes.

En realidad nosotros necesitamos dos definiciones, una como ésta que responda al fenómeno de la propaganda como actividad realizada *deliberadamente* por el emisor, y otra que responda al

fenómeno de la difusión/transmisión ideológica como actividad inherente a todo discurso, *no deliberada*.

La transmisión de ideología a través de la narrativa audiovisual es un fenómeno comunicativo mediante el cual un Emisor difunde un Mensaje influyente sobre el pensamiento, los sentimientos y las acciones del público Receptor.

Una vez contamos con una definición que tiene en cuenta el proceso comunicativo, el contenido, el tema y los fines de la propaganda (la ideología), y su objetivo, propondremos una categorización esquemática en base a los elementos que componen el fenómeno de la propaganda.

7.Propaganda, educación e información.

Una de las tareas principales a la hora de delimitar el sentido de la palabra propaganda, y más en el «siglo o de la era de la propaganda» (Pratkanis y Aronson, 1994), ha sido la de tratar las relaciones existentes entre la propaganda y otras formas de comunicación.

Driencourt, tratando la opinión al respecto del grupo de especialistas en torno a H. D. Lasswell [B. L. Smith y R. D. Casey], afirma que

La diferencia entre la Propaganda y la Educación proviene de, dicen, del contenido propagado. El objetivo de la Propaganda sería hacer adoptar opiniones controvertidas, no reconocidas por todos,

mientras que la Educación transmite una herencia social tradicional que nadie discute. (1964: 46)
(Véase también Jackson, 2004: 17)

En efecto, para Lasswell

The inculcation of traditional value attitudes is generally called education, while the term propaganda is reserved for the spreading of subversive, debatable or merely novel attitudes. (1995: 13)

Bernays, en *Cristalizando la opinión pública*, desliza la diferencia entre educación y propaganda desde el contenido hasta la recepción de ese contenido. Afirma que la única diferencia entre propaganda y educación es en realidad el punto de vista: la promoción de lo que creemos es educación, y la de lo que no creemos es propaganda. (Citado por Cunningham, 2002: 63)

Este tipo de delimitación por el contenido, o por la recepción del mismo, cae por su propio peso: la propaganda puede versar sobre los valores tradicionales y la educación ser subversiva.

Otra tendencia enfrentada a la anterior es la de distinguir entre educación y propaganda en base al método: mientras que la propaganda pretende transmitir unas determinadas ideas, la educación pretende enseñar a pensar por uno mismo.

Esta última es sin duda la perspectiva a la que nos adscribimos, haciendo una apreciación terminológica: cuando hablamos de educación no nos referimos a la escuela. Esta confusión o identificación entre educación y escuela lleva malentendidos, como el de afirmar que la educación

es en gran parte propaganda, ya que uno de los objetivos de la escuela es crear «buenos» ciudadanos dentro del orden establecido. (Por ej. Pizarroso, 1990: 32)

Desde el punto de vista del método, mucho más que desde el contenido, la escuela se acerca peligrosamente a un centro de adoctrinamiento y se aleja de un centro de educación. En otras palabras, la «educación formal» o escuela utiliza en gran parte la propaganda, mientras que la educación tiene por definición que alejarse de ella. Sin querer extendernos más sobre un tema complejo, apuntamos que una de las consideraciones clave en este sentido es la de la autonomía del educando. Esta importancia a la autonomía del educando en el proceso educativo, que se convierte así en protagonista del proceso, está por cierto basada en una determinada perspectiva sobre la naturaleza humana. En última instancia son estas perspectivas sobre la naturaleza humana las que justifican la adopción de métodos de educación o de adoctrinamiento (es decir, en este contexto, propagandísticos), basándose en que las personas sean capaces de pensar por sí mismas o haya que decirles lo que tienen que pensar y cómo tienen que comportarse.

No queremos con esto establecer ni mucho menos una frontera infranqueable entre propaganda y educación, porque creemos que ciertamente existen zonas grises entre ambas. De hecho, no toda la educación consiste en enseñar cómo pensar, también se inculcan ideas y se imponen opiniones, sobre todo en los primeros años de vida. (Driencourt, 1964: 46 y ss. Pratkanis y Aronson, 1994: 291 y ss. Huici, 1996: 47 y ss). No debemos caer sin embargo de nuevo en el error de pensar que todo lo que no es educación, es propaganda, pues como señalamos, existen otras formas de comunicación persuasiva que no son ni propaganda ni educación.

Por otro lado, en cuanto a las relaciones con la información, hay quienes no ven ninguna diferencia entre ésta y la propaganda. Para Jaques Ellul, por ejemplo, en la actual sociedad tecnologizada,

propaganda e información son virtualmente indistinguibles. (1990. Véase también Cunningham, 1989)

Se afirma a veces para diferenciarla de la propaganda que aquella es desinteresada (que no persigue más objetivo que el de informar mismo), algo bastante discutible tanto en la forma como en el fondo. En cuanto a la forma, que la información ofrecida por los llamados «medios de comunicación» es en su mayor parte propaganda no puede sorprender a nadie, y se han desarrollado modelos de análisis de la propaganda en los medios como el de Chomsky y Herman. (1990. Véase también Vázquez y Sierra, 2006)

Y en cuanto al fondo, el esfuerzo mismo de informar suele venir acompañado de una intención, aunque sea ligera, de persuasión. En otras palabras, la selección de la información misma, de lo que es relevante o no y merece ser propagado para conocimiento de un grupo o una generalidad, conlleva una intencionalidad contaminada «ideológicamente». Siendo éste sólo uno de los filtros por los que pasa la información antes de ser publicada. Esta actividad estará entonces relacionada de alguna forma con la propaganda, y dependiendo de varias de sus características (emisor, técnica, objetivos...) la podremos llamar propaganda, contra-propaganda o denuncia de la propaganda.

Otra forma de distinguir entre ambas es sencillamente utilizar el término información para la persuasión racional y propaganda para los casos contrarios. (Jackson, 2004: 17)

8.Categorías de la propaganda.

Si la definición del término conlleva de por sí una toma de postura con respecto al fenómeno de la

propaganda, las distintas categorizaciones nos permiten obtener una visión (más o menos) general de la misma.

Los esfuerzos de categorización han sido tildados a veces de «obsesión categorizadora», por ejemplo Katka Selucky en *Propaganda and Ideology* (1982), un texto analizado por Cunningham (2002). La obsesión categorizadora de la que habla Selucky se enmarca en una visión un tanto estrecha de la propaganda, considerada frecuentemente y únicamente desde la perspectiva de la teoría de la comunicación. Olvidando otras consideraciones igual de importantes como son los contextos histórico, social, económico e ideológico.

Cunningham acusa recibo de la crítica de Selucky y contextualiza el fenómeno de la propaganda en dos ámbitos a los cuales se había renunciado bajo pretexto de cientificidad: la ética y la filosofía. La consideración científica de la propaganda, emanada de las democracias modernas occidentales de la mano de Bernays, Lasswell y Lippmann, la considera un instrumento que puede usarse tanto para el bien como para el mal. (Bernays, 2008: 29. Lasswell, 1995: 21) El acercamiento al fenómeno desde la teoría de la comunicación recoge esta visión y la asume implícitamente, evitando así una incursión en el marco de las disciplinas de segundo grado (ética de la propaganda, filosofía de la propaganda) que exija una fundamentación última del objeto de estudio. (Cunningham, 2002: 64. Pizarroso, 1990: 33)

Aún estando de acuerdo con la ampliación de perspectiva de Cunningham, el enfoque desde la teoría de la comunicación nos parece fundamental, y la categorización de la propaganda en base al mismo uno de los acercamientos más eficientes que conocemos. Si ciframos la eficiencia como la relación entre energía invertida y resultado, y consideramos la importancia de la eficiencia en un texto introductorio, la categorización de los elementos que componen la propaganda como

fenómeno comunicativo nos parece la mejor opción.

El fenómeno de la propaganda puede ser desgranado, entonces, en varios elementos, y cada elemento puede contener a su vez varias categorías. Mario Herreros, por ejemplo, realiza en su estudio sobre la propaganda electoral una síntesis taxonómica de la propaganda en base a ocho criterios, que reproducimos a continuación.

1) La materia.

Política.

Religiosa.

Sociológica.

2) La forma.

Manifiesta.

Encubierta.

La propaganda manifiesta agrupa a todas las manifestaciones reconocidas de inmediato como tales, porque la fuente (emisor) muestra claramente su propósito. Tal ocurre, por ejemplo, con los carteles de propaganda electoral.

El segundo grupo incluye los mensajes cuyo fin propagandístico se oculta a los receptores y el contenido de los mensajes se admite como perteneciente a otro tipo de mensajes. (Herreros, 1989:131)

Como por ejemplo el entretenimiento.

3) La actitud. («Este criterio tiene en cuenta la actitud de la fuente en relación con sus antagonistas y con los receptores.») (Herreros, 1989:131)

Coactiva.

Denigratoria.

Comparativa.

Estimulativa.

4) Los objetivos globales

Conversión.

Subversión.

Fomento.

Consolidación.

5) Tiempo.

Permanente.

Periódica.

Ocasional.

6) Intensidad.

Intensiva.

Extensiva.

7) Adjetiva. (Puede hablarse de tantas clases como emisores existan: (Herreros, 1989:133)

Propaganda religiosa católica, propaganda religiosa evangelista, Propaganda política comunista, Propaganda política liberal, etc)

8) Los objetivos específicos. (Alistamiento, apoyo a una guerra, etc.)

Nuestra propuesta contiene diez elementos, aunque por supuesto admite ampliación y reducción. Los elementos son: el emisor, el canal, el tema, la forma, el contenido, el objetivo, el receptor, la técnica, el mensaje y el contexto. Cada uno de los elementos puede además analizarse en base a distintas categorías. Ofrecemos un esquema en la página siguiente, a la vez que trataremos algunos de los elementos de forma sucinta. Recordamos que nuestro propósito se limita a enmarcar el fenómeno de la difusión de ideología a través de la narrativa audiovisual, por lo cual el tratamiento será necesariamente esquemático y no exhaustivo.

8.1.El emisor.

El emisor puede estar presente o ausente, ser individual o grupal, etc.

El sujeto emisor de la propaganda suele ser un grupo organizado y con el poder, desde luego, de difundir su discurso. Los emisores clásicos son el Estado, la Iglesia, las empresas, las facciones o

partidos políticos, y una miríada de asociaciones, fundaciones, sindicatos, etc.

Quizás las categorías más interesantes sobre el sujeto emisor sean las propuestas por Garth S. Jowet/Victoria O'Donnel y Alejandro Pizarroso por un lado, y por Jaques Ellul por otro. Nos referimos, respectivamente, al tratamiento de la fuente emisora como blanca, negra o gris, y a la consideración de la verticalidad u horizontalidad de la misma.

8.1.1. Propagandas blanca, negra y gris.

La distinción entre propaganda negra y propaganda blanca, tratada por los autores mencionados en el título del epígrafe, se remonta al menos hasta el famoso ministro de Propaganda nazi Joseph Goebbels. (Doob, 1995) En su versión reciente, esta categorización incluye el añadido de la propaganda gris.

Propaganda is also described as white, gray, or black in relationship to an acknowledge of its sources and its accuracy of information.

White propaganda is when the source is identified correctly and the information in the message tends to be accurate. [...] *Gray* propaganda is when the source may or may not be correctly identified and the accuracy of information is uncertain. [...] *Black* propaganda is when a false source is given and lies, fabrications, and deceptions are spread. Black propaganda is the “big lie”, including all types of creative deceit. (Jowet y O'Donnel, 1986: 17-18)

Como vemos, esta clasificación se basa principalmente en la fuente emisora de la propaganda junto

con la consideración sobre la veracidad de los contenidos. Pizarroso sigue a Jowet y O'Donnel en su descripción de las propagandas negra, gris y blanca, pero añade un dato casi imperceptible: En las definiciones de Jowet y O'Donnel parece existir una ligazón inquebrantable entre la *fuerza* y la *veracidad*, de forma que la propaganda blanca es veraz, la gris incierta y la negra falsa. En cambio, Pizarroso desliga *fuerza* y *veracidad* del contenido, dejando abierta la posibilidad a que la propaganda negra (de fuerza real oculta) pueda difundir contenidos falsos o veraces:

Se puede hablar de distintos modos o formas de propaganda. *Propaganda blanca* sería en la que la fuente, o emisor, está correctamente identificada y el contenido de su mensaje tiende a ser preciso. Por contra, llamamos *propaganda negra* a aquella en la que la fuente emisora está deliberadamente falsificada, independientemente de la falsedad o veracidad del mensaje. Algunos autores se refieren a una forma intermedia que denominan *propaganda gris* «cuando la fuente puede o no ser correctamente identificada y la exactitud de la información es incierta». (Pizarroso, 1990: 29. La cita de Pizarroso es de Jowet y O'Donnel, 1986:17)

En nuestra opinión Pizarroso acierta plenamente al desligar la aparente relación de dependencia que se desprende de la definición de Jowet y O'Donnel, ya que la lógica (y la realidad misma) nos muestra la posibilidad de que una fuente negra o gris nos diga la verdad o de que una fuente perfectamente identificada utilice la mentira.

8.1.2. *Propaganda vertical y propaganda horizontal.*

La propaganda vertical es la que emana de un líder o un centro emisor y llega al público de forma

individual, sin que exista comunicación entre todos estos individuos. La propaganda horizontal es la que ejercen agentes interesados en el interior de pequeños grupos en los que no existe un líder formal. Mientras que la primera precisa de una potente red de medios que posibilite la comunicación (unidireccional, por lo que en realidad no merece el nombre de comunicación) vertical, como la que describen Eudes (1984) y Mattelart (1977) en Estados Unidos, la segunda necesita una extensa red funcional de pequeños grupos o asambleas con actividades diversas.

Una red, según Ellul, potenciada o diseñada por el poder e infiltrada por agentes propagandistas que funcionan como animadores, aunque «a veces su presencia y su identidad son desconocidas por el resto del grupo, por ejemplo el “escritor fantasma” en ciertos grupos estadounidenses, o el “espía policía” en grupos chinos.» (Ellul, 1973: 81). El autor francés trata aquí la propaganda como forma de comunicación del poder estatal, pero recordemos que escribe en el año 1962, poco antes de que los movimientos sociales alternativos (feministas, pacifistas, ecologistas...) se organizaran y salieran a la arena pública como forma de contrapoder, y utilizando la contrapropaganda.

8.2.El canal o medio.

Los canales por los que se lleva a cabo la propaganda son, obviamente, los canales por los que se lleva a cabo la comunicación. Aunque no debemos reducir los canales de la comunicación a los «medios de comunicación»: prensa, radio, televisión, etc.

No hay ningún hecho social, ningún sistema de comunicación entre los hombres, que no pueda ser al mismo tiempo un medio para convencer. (Driencourt, 1964: 157)

Monumentos, símbolos, representaciones de animales... han sido y son posibles medios de propaganda en la medida en que ejercen de significantes de significados utilizados para persuadir.

Los medios de propaganda más completos son la palabra (hablada/cantada o escrita) y la imagen (inmóvil o en movimiento), y por supuesto la combinación de ambos en las representaciones presenciales o *grabadas*. Quizás se nos objetará que considerar la representación presencial, por ejemplo el teatro, como la combinación de imagen y sonido al mismo nivel que el cine, es de una confusión ontológica extrema. Y es cierto, pero también es cierto que desde el punto de vista de la propaganda, más fenomenológico que ontológico, el cine y la televisión superan con creces al teatro por varios motivos. Expondremos sólo dos: en primer lugar el alcance, reservado a una élite el primero mientras que el segundo llega a la masa; y en segundo lugar la efectividad, como medio de propaganda el teatro es menos efectivo que el cine y la televisión por sus distintas condiciones de percepción y de recepción. Más adelante, en el apartado que tratemos el realismo en el cine, volveremos sobre ello.

El siglo XX es, gracias a estos adelantos tecnológicos en el ámbito de la comunicación, el siglo de la propaganda, según obviamente los autores del siglo XX. (Ya iremos viendo qué perfeccionamientos nos depara el siglo XXI en este sentido, y en breve podremos decir con pleno derecho que el siglo XXI es el siglo de la propaganda.) Primero la radio, luego el cine y finalmente la televisión ocuparon el lugar de la menos extendida palabra escrita y las representaciones teatrales, litúrgicas y políticas (o político-litúrgicas).

Internet y la tecnología asociada (ordenadores y teléfonos) sí se han convertido en verdaderos medios de comunicación, en el sentido de que la información fluye en varios sentidos. Por un lado

nos llega a las personas usuarias, y por otro nosotras emitimos información a varios niveles: de forma consciente a través de las redes sociales y de forma inherente al uso de las Red, dejando constancia de nuestros gustos, preferencias, ... y en definitiva, de nuestra personalidad. Este historial de nuestros movimientos que queda registrado facilita la propaganda comercial de masas e individualizada. Estamos a un paso de que la propaganda política siga a la comercial.

8.3.El tema.

Consideramos el tema como el ámbito ideológico en el que se inserta la propaganda: política, religiosa, económica (no confundir con comercial, la propaganda económica no vende productos, sino que generalmente crea aceptos de un sistema económico, o todo lo contrario), filosófica, científica, jurídica, etc.

Ni que decir hay que en muchas ocasiones la propaganda no puede ser compartimentada en un sólo tema, ya que los temas mismos no son compartimentos estancos.

Quizás resulte conveniente, para una mejor comprensión, distinguir aquí entre tema, contenido y mensaje. Enunciados en este orden conducen paulatinamente a una mayor concreción: el tema es el marco, el contenido es el tratamiento, y el mensaje la idea propagada.

Pongamos algún ejemplo: Un artículo en una revista centrado en las carencias científicas de la teoría de la evolución de Darwin denuncia que los métodos de datación geológica (por ejemplo el carbono 14) son escasamente fiables. El tema es científico, el contenido es negativo, racional, incierto o falso y lógico, y el mensaje es la negación de la científicidad de la teoría de la evolución,

como apoyo a la creencia creacionista. Aunque ésta no haya sido mencionada ni una sola vez en el artículo sabemos de su presencia por el contexto histórico (auge de la discusión en los medios), social (temas tratados en la revista en cuestión), personal (trayectoria del autor del artículo), etc.

Otro ejemplo: La representación de la revolución social dirigida en la sombra por terroristas en *The Dark Knight Rises*. El tema es político, el contenido es negativo y emocional (al ser ficción no se puede juzgar su veracidad, su concordancia con los hechos), y el mensaje el carácter siniestro de las revoluciones. De nuevo el sentido completo del mensaje nos lo otorga en gran parte el contexto, en este caso una entrevista en que los guionistas de la película afirman que querían describir hasta dónde podrían llevar una revolución en la coyuntura histórica contemporánea.

8.4.La forma.

Según F. E. Lumley, la propaganda es oculta por naturaleza (Driencourt, 1964: 45), aunque contrariamente a su opinión existen tipos de propaganda no ocultos, como por ejemplo la propaganda electoral. Otra cosa es que las técnicas de la propaganda electoral sean en gran parte desconocidas por la audiencia, y que el uso de las mismas les quede entonces oculto. La intención es manifiesta, las técnicas no tanto.

Las formas de la propaganda pueden ser entonces, manifiesta o encubierta, con innumerables casos intermedios entre ambos polos.

Esta dualidad está muy relacionada con la que distingue entre propaganda central o propaganda periférica. En el primer caso el objetivo del acto comunicativo es propagandístico, en el segundo no

tiene por qué ser así, convirtiéndose la propaganda en un elemento periférico. Un ejemplo clásico son los ámbitos cultural y de entretenimiento. Los fines de la cultura y el entretenimiento no son propagandísticos (otra cosa es la propaganda disfrazada de cultura y entretenimiento), sino más bien comerciales (al menos en nuestra sociedad actual). El objetivo central de una película argumental es, generalmente, entretener y que mucha gente vaya a verla pasando por taquilla. Uno de sus objetivos periféricos puede ser el de propagar ciertas ideas.

8.5.El contenido.

El contenido de la propaganda presenta varias (si no muchas) categorizaciones posibles. Ya hemos mencionado algunas al tratar el tema de la propaganda.

Quizás una de las menos tratadas, porque de hecho se sale en cierto sentido del ámbito de la comunicación, sea la de la negación de la comunicación misma, la censura. La censura puede ser tratada como un elemento de la propaganda, como una condición de posibilidad, o como una condición previa a la misma, que facilita la labor influenciadora de ésta.

Desde el punto de vista más amplio de la transmisión de ideología, el que nosotros adoptamos en el presente trabajo, la censura es un factor clave. La reducción de lo posible al marco de lo representado es uno de los mayores aciertos desde el punto de vista del control social por parte del poder. Es ya todo un clásico la famosa frase de que lo que no sale por televisión, no existe. Un conocido juez español, muy aficionado al cine por cierto, parafraseó recientemente la frase convirtiéndola en algo así como lo que no sale en la Constitución, no existe. Ambas nos sirven como ejemplo de reducción de lo posible a través de lo representable-pensable. El marco es la hegemonía, todo lo que queda fuera es utopía, en el sentido de no-posible, o desviación.

La censura, entonces, es la herramienta básica de la hegemonía. Sobre la censura se construyen la difusión ideológica y la propaganda.

En cuanto al ejercicio de la misma, existen dos tipos de censura: directa (ejercida por órganos censuradores sobre los contenidos) o indirecta (ejercida sobre las condiciones de posibilidad de manifestación de las ideas, a través de la economía, el vacío informativo, etc.).

El contenido de la propaganda puede ser además cierto, incierto o falso; racional o irracional; lógico o emocional; negativo o positivo, etc. Las combinaciones son múltiples, aunque obviamente existen tendencias: cierto, lógico y racional; falso, emocional y negativo, etc.

La propaganda racional es la que está basada en datos objetivos y hechos demostrables, como las cifras de producción de grano o de extracción de petróleo en Estados Unidos o en la antigua Unión Soviética. En realidad la referencia a los *hechos* es un elemento bastante común en todos los tipos de propaganda, sólo que es este caso adquieren una relevancia central. Por otra parte, la propaganda racional es un medio para obtener un fin, una demostración, una carcasa científica que persigue la adhesión emocional a las ideas que pretende demostrar. Así, las cifras macroeconómicas de un estado son utilizadas para propagar ciertas ideas, como la superioridad de un sistema socio-económico sobre otro, y ésta idea es lo que perdura cuando la persona objeto de la propaganda olvida, como es lógico, unos datos muy probablemente incomprensibles y de escasa relevancia en su vida diaria.

La propaganda racional acaba desembocando irremediabilmente en la irracional, en tanto que lo que perdura en la mente del receptor es sólo una idea general, una convicción; precisamente la idea

propagada por el propagandista. Según Ellul, la idea propagada en un informe macroeconómico de la Unión Soviética o de Estados Unidos durante la Guerra Fría no son los datos mismos, sino la superioridad económica de un sistema sobre el otro. Este ejemplo es por supuesto trasladable sin merma de efectividad a la actualidad política y al uso de datos y estadísticas inasibles e incomprensibles para la ciudadanía media, que acabamos incorporando solamente una idea tras soportar una avalancha de datos, pruebas y refutaciones científicas.

8.6.El objetivo.

Recordemos que los tres ejes centrales sobre los que gira la propaganda son el poder, la comunicación y la ideología.

El objetivo de la propaganda está entonces en todos los casos relacionado con el poder. Y el poder, complejo en sus manifestaciones, es absolutamente simple en su esencia. Una vez se entra en el juego del poder sólo existen tres posibilidades, adquirirlo, mantenerlo, o destruirlo. Mientras que las dos primeras tareas quedan descritas de forma magistral en el libro-receta *El Príncipe*, de Maquiavelo, la tercera tarea queda reservada para la tradición antiautoritaria.

Los objetivos de la propaganda pueden ser la conversión, la subversión, el consentimiento...

O pueden ser, según otra tipología la agitación (subversión) y la integración (conversión, creación del consenso, consentimiento, etc.)

La primera de ellas suele estar relacionada con movimientos revolucionarios o subversivos que

buscan desestabilizar a un gobierno, aunque los gobiernos mismos usan a veces la agitación para sus propios fines, como movilizar a la población para una guerra externa o contra un señalado «enemigo interno». La propaganda de agitación implica un cierto grado de empoderamiento de los colectivos a quienes va dirigidos, a los cuales se les provoca el entusiasmo en base a unas metas más o menos definidas. Aunque de nuevo, este empoderamiento puede ser ficticio, un mero ardid del grupo director que, o bien persigue un apoyo en la lucha por fines propios y exclusivos (véase como ejemplo el caso de la movilización de la clase obrera contra la clase terrateniente llevado a cabo por la propaganda de la clase burguesa), o bien persigue empujar al grupo empoderado a una acción que justifique públicamente una posterior intervención del poder establecido en su desmembramiento. En este último caso la propaganda de agitación entraría dentro de un plan de contra-insurgencia.

La propaganda de agitación es más efectiva cuando remueve las emociones primarias de aquellas personas o grupos a quienes va dirigida. Quizás la emoción más fácil de agitar, señala Ellul, sea el odio, y por ello se convierte muchas veces en elemento central de este tipo de propaganda.

La propaganda de integración busca exactamente lo contrario que la subversión. Su objetivo es la conformidad, la integración en un modo de pensamiento y acción. Mientras que la agitación tiene carácter puntual (aunque pueda durar años), la integración posee mucho mayor calado, y su fin último es conformar personalidades que se adecuen perfectamente al sistema político-social imperante.

La finalidad última de la propaganda de integración es uniformar la sociedad, y mientras más uniforme sea ésta, mayor poder y eficacia alcanza.

Chaque membre du groupe doit être seulement un fragment organique et fonctionnel de ce groupe, il doit y être parfaitement adapté, parfaitement intégré. Il doit avoir les stéréotypes, les croyances, les réactions du groupe, il doit se manifester comme un participant actif de la création économique, éthique, esthétique, politique du groupe (Ellul, 1990: 89)

Este tipo de propaganda es más extensiva, compleja y permanente que la propaganda de agitación.

Frecuentemente, cuando el grupo que propaga la agitación alcanza el poder, sus objetivos viran hacia la estabilización y la propaganda que le conviene entonces es la de integración. Un ejemplo de esta situación lo encuentra Ellul en la propaganda de la Unión Soviética desde 1930, cuando hasta ese momento la preeminencia era la agitación.

8.7.El receptor.

Al igual que el emisor, el receptor de la propaganda puede ser individual (rara vez) o grupal. Y puede ser cualquier grupo social: las élites, las clases medias, la masa, el funcionariado, la clase proletaria, etc. El movimiento habitual, sin embargo, de la propaganda es el mismo que el del ejercicio del poder en la sociedad, es decir la pirámide invertida. Las clases dirigentes ejercen la propaganda sobre las clases subalternas, según sus propios intereses y frecuentemente en contra de los de éstas.

Otra distinción es la que existe entre el receptor interno o externo a la nación que realiza la propaganda. Es decir si está dirigida a la propia población, a la generalidad, o al exterior de la

nación.

8.8.Las técnicas.

El apartado de las técnicas es quizás uno de los que ha recibido mayor atención, hasta el punto de que con frecuencia se identifica la propaganda con el uso de las técnicas propagandísticas. Existen varios niveles de concreción de las mismas. Por ejemplo, el acercamiento al fenómeno de la propaganda de Nicholas Jackson invoca el uso general de la retórica, los mitos y los símbolos, y se concreta en una serie de técnicas concretas que incluye: el uso de las técnicas de la retórica, la metáfora, el control sobre el lenguaje, la retórica visual, el uso de los mitos (creación, adaptación, etc.), la mentira, el uso de los símbolos, etc. (2004)

Adrián Huici hace lo propio en sus estudios sobre los mitos estadounidenses y el uso propagandístico de los mismos en las tareas de integración social y ocultamiento de la realidad fundacional de la nación. (1996, 2004, 2006)

Las técnicas descritas por Domenach en su categorización son tal vez las más conocidas, y absolutamente certeras en cuanto a la propaganda de guerra se refiere. Son la simplificación, desfiguración, orquestación, contagio y contra-propaganda.

Otra clasificación extendida es la que realizó el «Institute of Propaganda Analysis» en 1937. En un artículo sobre cómo detectar la propaganda describió siete estrategias. A saber: los insultos y descalificaciones (name-calling), las generalidades relucientes, (glittering generalities), la transferencia,, el testimonio, aparecer como «gente normal» (plain folks), el engaño o las «cartas marcadas» (cadr-stacking) y el efecto arrastre o subirse al carro (band wagon).

1.«Name calling» is a device to make us form a judgment without examining the evidence upon which it should be based.

2.«Glittering generalities» is a device by which the propagandist identifies his program with virtue by use of «virtue words». Here he appeals to our emotions of love, generosity, and brotherhood.

3.«Transfer» is a device by which propaganda carries over the authority, sanction, and prestige of something we respect and revere to something he would have us accept. [...] In the transfer device symbols are constantly used.

4.The «testimonial» is a device to make us accept anything from a patent medicine or a cigarette to a program of national policy.

5.«Plain folks» is a device used by politicians, labor leaders, business men, and even by ministers and educators to win our confidence by appearing to be people just like ourselves.

6.«Card-stacking» is a device in which the propagandist employs all the arts of deception to win our support for himself, his group, nation, race, policy, practice, belief or ideal.

7.The «band wagon» is a device to make us follow the crowd, to accept the propagandist's program en masse. Here his theme is: «Everybody is doing it.». (IPA, 1995: 217-222)

Otras técnicas propagandísticas que se han descrito son la propaganda por los hechos, la propaganda del odio, la desinformación, la «atrocidad propaganda», etc.

Existen por supuesto las técnicas específicas de las artes narrativas, como la literatura, el teatro o la narrativa audiovisual, basadas en la sugestión de la audiencia y en su tendencia a la imitación. Estas técnicas involucran de forma general el relato mítico, los héroes, las pruebas y las recompensas..., en otras palabras, las representaciones de los comportamientos deseables e indeseables de cada grupo social.

8.9.El mensaje.

El mensaje es la idea concreta que se quiere transmitir. Generalmente la idea surge o se instala en nuestra cabeza a través de las emociones, y no en un justo combate o contraste con el resto de ideas que habitan en ella. La propaganda lógica o racional es la que mayor coste supone y la más difícil de gestionar.

Ejemplos de mensajes pueden ser el alistamiento en el ejército, la superioridad-inferioridad racial, nacional o de género, e lugar 'natural' de un grupo en la sociedad, la crueldad del enemigo, la bondad de las personas gobernantes, etc

8.10.El contexto.

El contexto histórico, social o personal en que se emite o recibe el mensaje es una parte integrante y fundamental del mismo.

Por el contexto sabemos que el grupo político de la oposición en las democracias modernas emite una serie de mensajes que les corresponden en tanto que oposición, pero que no les corresponderán cuando lleguen al poder. Por ejemplo OTAN no, OTAN sí, subida del IVA no, subida del IVA sí, etc.

Por el contexto sabemos que la denuncia de la agresión, simulada o no, es una estratagema para manipular las opiniones en favor de la entrada en la guerra, etc.

Otros elementos de la propaganda a tener en cuenta, y que no hemos incluido en el cuadro, son la temporalización o la intensidad-extensividad de la propaganda, etc

9.Una visión general de la propaganda: Los principios de la propaganda de Goebbels.

Antes de centrarnos en la propaganda en el cine argumental, nos gustaría ofrecer una visión más general del fenómeno de la propaganda, que sirva como marco al análisis elemental que acabamos de realizar de la misma. Nuestro propósito sigue siendo enmarcar el fenómeno, no extendernos sobre él. Para ello, sencillamente enumeraremos los principios del responsable de la propaganda nazi, el ministro Joseph Goebbels, que Leonard W. Doob extrajo del estudio de 6800 páginas dictadas por Goebbels y encontradas tras el fin de la guerra. El cuadro es desde luego de lo más instructivo para quienes se acercan al estudio de la propaganda, consta de 19 principios, insistimos, extraídos por Doob y publicados por primera vez en 1950 en *Public Opinion Quarterly*, vol. 14. (Doob, 1995: 190)

- 1.El propagandista debe tener acceso a la información concerniente a eventos y opinión pública.
- 2.La propaganda debe ser planeada y ejecutada por una autoridad única.
- 3.A la hora de planear una acción hay que considerar las consecuencias propagandísticas de la misma.
- 4.La propaganda debe afectar a la política y la acción del enemigo.
- 5.A la hora de implementar una campaña de propaganda debe usarse información operacional desclasificada. No todo el material propagandístico puede ser inventado, debe haber unas bases históricas sobre las que trabajar.
- 6.La propaganda debe tener en cuenta el interés de la audiencia y ser transmitida a través de medios que llamen su atención, como por ejemplo la prensa o el cine.
- 7.Únicamente la credibilidad debe determinar si la propaganda emitida debería ser verdadera o falsa. Hay que intentar usar siempre la verdad, y sólo en algunos casos extremos hacer uso de la mentira. De esta forma el nivel de credibilidad se mantiene en el máximo.
- 8.Para determinar si hay que ignorar o refutar la propaganda del enemigo, se debe atender al propósito, contenido, eficacia, efectos y naturaleza de la misma.
- 9.Para determinar si el material propagandístico enemigo debe ser censurado hay que atender a su credibilidad y posibles efectos. Goebbels estaba, por ejemplo, en contra de censurar en los medios

alemanes todas las noticias de los aliados, porque de esa forma se empujaba a la propia población a buscar estas noticias en los medios de comunicación aliados. Obviamente con un tratamiento muy diferente.

10.El material propagandístico enemigo debe ser utilizado en su contra siempre que se pueda. Goebbels apunta el uso propagandístico alemán de mentiras vertidas por Winston Churchill, una vez que han quedado al descubierto.

11.Debe usarse propaganda negra cuando la blanca es menos creíble o puede producir efectos indeseados.

12.La propaganda debe ser transmitida por líderes con prestigio.

13.La propaganda debe ser cuidadosamente temporalizada.

14.La propaganda debe etiquetar hechos y personas con frases o eslóganes distintivos.

15.La propaganda interior debe prevenir el nacimiento de esperanzas que puedan desvanecerse por hechos futuros.

16.La propaganda interior debe crear un nivel de ansiedad óptimo. Por ejemplo, la ansiedad sobre las consecuencias de la derrota debe ser lo más alta posible, mientras que la ansiedad provocada por otros motivos no debe alcanzar nunca un nivel demasiado elevado.

17.La propaganda interior debe disminuir el impacto de la frustración.

18.La propaganda debe canalizar el odio y la agresión hacia objetivos específicos.

19.La propaganda no basta por sí misma, hay que utilizar también el entretenimiento. Goebbels adopta la distinción entre *Haltung* (comportamiento externo, conducta) y *Stimmung* (espíritu, sentimiento). En su opinión, el estado del pueblo alemán durante los últimos años de la guerra era de un *Haltung* intachable pero de un bajo *Stimmung*. El entretenimiento debía jugar un papel preponderante en la subida de la moral.

Pero el uso propagandístico del entretenimiento no se reduce a levantar el espíritu, también tiene entre sus tareas señalar a quién hay que odiar (Ppio. 18), disminuir el impacto de la frustración (Ppio. 17), crear el nivel óptimo de ansiedad (Ppio. 16), mantener el nivel de esperanza en un nivel que no se pueda ver frustrado de un golpe (Ppio.15), o etiquetar hechos o personas o grupos a través de los estereotipos (Lippman, 2003. Dyer,1978, 1999... en el marco del cine.) (Ppio 14).

Goebbels ya adelantó la importancia del uso de los medios que interesaban a la gente, el cine entre ellos. Y si bien es cierto que es el documental el género cinematográfico que se recuerda como la máxima expresión de la propaganda cinematográfica nazi, gracias a películas como *El Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) de Leni Riefestahl, no hay que olvidar el papel jugado por el cine argumental y la UFA. Eso sí, los Riefenstahl del cine argumental o acabaron huyendo o se les impidió hacer su trabajo dignamente:

So awful were the Nazi entertainment films that an embarrassed Goebbels assailed them as «thin and tasteless» and forbade their release abroad. After suffering thought *Horst Wessel* (1933), a biopic extolling the young storm trooper and martyr to the Nazi cause, Goebbels personally banned it for

«artistic inadequacy» and for imperiling the «vital interest of the State and the German international reputation». (Doherty, 1999: 95)

10. Ideología y propaganda en la narrativa audiovisual.

Existe un consenso general sobre que la narración audiovisual (películas y series) es un medio privilegiado de transmisión ideológica, sea ésta premeditada (propaganda) o no.

El relato mítico es la forma primera en que se ha explicado e interpretado el mundo, y, como veremos, sigue siendo la forma en que se entiende durante la infancia. Ontogenia y filogenia coinciden aquí, hasta la que ciencia y la razón (o juicio) ocupan el lugar del mito como explicadoras de la realidad histórica y personal, respectivamente. Pero, ¿realmente ocupan este lugar? Más bien lo comparten. Mito, religión y ciencia, los tres pasos fundamentales en el desarrollo espiritual de la humanidad según Auguste Comte, se superponen sin desbancarse. De igual forma que el córtex cerebral se superpone al cerebro primitivo, sin destruirlo ni desbancarlo. De hecho, en situaciones «primitivas», como el peligro para nuestra vida, el córtex se desconecta y deja la toma de decisiones para el cerebro primitivo, intuitivo e inmediato.

Una cuestión fundamental aquí es el tiempo de reacción, y el córtex necesita tiempo para interpretar su entorno, tan complejo. El entorno del cerebro primitivo es mucho más simple, apenas contiene un par o tres de ítems: comida, peligro y reproducción.

Cuando escuchamos un relato apenas nos queda tiempo para pensar, evaluar, contrastar, racionalizar. Cuando vemos una película, y más si nuestro entorno es oscuro, la única función cerebral que queda activa es la de recepción de imagen y sonido, la de la composición del relato

como se presenta antes nuestros sentidos. Sólo hay tiempo para componer, ni para pensar, ni evaluar, ni comparar, ni analizar, ni racionalizar. Ir al cine o ver la televisión es una suerte de privación sensorial, de desconexión del córtex, de estado de trance. No en vano los primeros estudiosos del fenómeno cinematográfico alertaban sobre las semejanzas entre el cine y la hipnosis. Observemos la cara de un niño cuando empieza a entender las imágenes sonoras que se le presentan en la pantalla, las primeras horas de hipnosis.

El mito y la religión, que nos han sido transmitidos desde pequeños a través de los relatos, siguen siendo la fuente de gran parte de nuestras decisiones, si no de la mayoría, que luego racionalizamos para auto-convencernos de nuestro comportamiento lógico intachable.

La narrativa audiovisual le habla al núcleo de nuestro cerebro a través del lenguaje mítico de los símbolos, junto con el de la palabra y la música. Le habla, en fin, en el lenguaje que éste mejor entiende, el relato, y lo hace después de neutralizar gran parte de su juicio por unas condiciones de recepción muy adversas: aislado, privado sensorialmente, enfrascado en componer el sentido, sin tiempo para evaluar, etc.

Así como la ópera es la obra de arte total, la narrativa audiovisual es el vehículo de transmisión ideológica perfecto. No en vano ha recibido especial atención por parte de los propagandistas desde sus orígenes.

Entre las posibles categorías de los elementos de la propaganda, algunas de las cuales hemos citado, la propaganda contenida en la narrativa audiovisual *mainstream* será, a rasgos generales, propaganda política, religiosa, económica y comercial.

Será fundamentalmente de integración, aunque también ocasionalmente de agitación.

Será vertical, irracional, negra o de tintes gris oscuro. Una película de Hollywood, por ejemplo, puede tener como emisores a guionistas, productores y director o directora (propaganda blanca) y a la vez a un departamento de comunicaciones del Pentágono, de la Armada, del Ejército, a la Oficina de Comunicaciones Globales de la Casa Blanca o a alguna marca comercial que paga por intervenir en el guión de la película (propagandas negra y gris).

De hecho, es el contenido de la propaganda el que nos señala el camino hacia el posible emisor. Si el mensaje es de alistamiento en el Ejército (*Destino de caballero* [A Knight's Tale, 2001], *Matrix Reloaded* y *Matrix Revolutions*, 2003), el emisor, al menos como institución, queda al descubierto. Si el mensaje es de alistamiento en la Armada (*Navy Seals* [1990] o *Top Gun* [1986]), la cosa sigue siendo diáfana.

También son muy comunes los casos de propaganda de autoría más difusa, como la neutralización que se hace en *Matrix Reloaded* y *Matrix Revolutions* (2003) de la visión poco positiva que se muestra sobre la tecnología en *Matrix* (1999). En cualquier caso, la niebla gris se disipa si en vez de buscar un emisor concreto (un nombre o una institución) nos contentamos en este ejemplo con señalar hacia el complejo militar-industrial y tecnológico estadounidense, algunas de cuyas principales marcas aparecen 'publicitadas' en la película.

Será propaganda encubierta, a ratos denigratoria y a ratos estimuladora, permanente, extensiva e intensiva, y tendente tanto a las campañas de largo alcance (la amenaza comunista, el enemigo árabe...) como a las intervenciones en la actualidad política del momento (URSS como enemigo o aliado, debate sobre la *Foreign Intelligence Surveillance Act* en *The Dark Knight*, etc...).

La veracidad o falsedad de los contenidos, por otro lado, no admite discusión en la narrativa audiovisual, que en principio no debe tener pretensiones en este sentido. Por supuesto hay zonas de contacto entre la ficción y el documental, además de cierta ficción con pretensión de realismo.

Recordemos, finalmente, que la acción de la propaganda es doble, por un lado censura y por otro difunde. En Hollywood, la censura oficial general terminó en los años sesenta, cuando se adoptó el sistema de códigos para las diferentes edades. Sin embargo cada institución, pública o privada, sigue ejerciendo su censura y sigue dictando contenidos y formas de tratar los temas cuando su posición de influencia se lo permite. Nadie, y menos las instituciones, tira piedras sobre su propio tejado. Si una productora pide ayuda al Pentágono, por ejemplo el permiso para rodar en una base militar y dos helicópteros durante dos días, el Pentágono revisa el guión, censura lo que considera inconveniente a sus propios intereses y propone nuevas líneas de diálogo, tratamiento, o escenas, que considera conveniente para su imagen pública. La experiencia enseña que no hay negociación posible, o se hacen los cambios o no se obtiene la ayuda. (Cfs. Robb, *Operation Hollywood*)

Otra forma de ejercer la censura y proponer tratamientos, de hacer propaganda al fin y al cabo, es a través de los intereses de la propia estructura económica de las productoras. Una empresa participada por inversiones de los campos económicos más destacados ha de velar por los intereses de sus «dueños», ya pertenezcan éstos al ámbito de las industrias armamentísticas, automovilísticas, financieras, farmacológicas, etc.

En definitiva, el conocido modelo de propaganda de Chomsky y Hernan puede ser aplicado perfectamente a la industria cinematográfica, para comprender el fino tamiz por el que pasan los productos audiovisuales antes de llegar a nuestros salones o a las pantallas de cine. La suma de este

entramado de intereses da lugar a lo que conocemos como la narrativa audiovisual *mainstream*. La suma de los marcos en que cada interés empresarial e ideológico particular es representado, se convierte en un marco general de representación de la narrativa audiovisual *mainstream*.

Este marco, esta ideología representada puede ser traída a la luz, decodificada a través del análisis del discurso. Como Douglas Kellner,

I use the term *transcode* to describe how specific political discourses like Reaganism or liberalism are translated, or encoded, into media text. (Kellner, 2010: 2)

LA CREACIÓN DE UN MARCO IDEOLÓGICO: CENSURA Y DIFUSIÓN.

I realized that the movies not only reflected but also excluded the world. (Ray, 1985: 11)

La instauración y el mantenimiento de la hegemonía ideológica pasa, como hemos apuntado anteriormente, por la creación e imposición a la sociedad de un marco de lo posible, de lo pensable. El movimiento de las actividades intelectuales y culturales hegemónicas es siempre doble, censurar las ideas inconvenientes y promocionar las convenientes desde el punto de vista del poder.

Adrián Huici señala esta doble actividad al analizar el término «propaganda»:

El término aparece por primera vez en el año 1622, formando parte de la expresión latina *De propaganda fide* («Acerca de la propagación de la fe»), que es el nombre con que el papa Gregorio XV bautizó a una institución por él creada. La finalidad que perseguía era, por una parte, la de profundizar y extender la evangelización y, por otra, la de contener y neutralizar la creciente amenaza que representaba el avance de la Reforma protestante.

Como se ve, estamos ante un doble movimiento: difundir e inhibir, propagar y contener, extender y suprimir. Y ante un mismo carácter impositivo, porque «propaganda» es una forma del verbo latino *propagare* (literalmente, plantar algo para que crezca y se desarrolle, difundir, extender). Y esta forma es la voz pasiva perifrástica, tecnicismo gramatical que delata, entre otras cosas, un claro matiz imperativo que, en el caso de *propagandum est* (así es la forma completa) debe traducirse por: «lo que debe ser propagado». (Huici, 2010:23-24)

En el ámbito cinematográfico, la hegemonía, el poder sobre decidir «lo que debe ser propagado», pertenece sin duda alguna a la industria de Hollywood. A pesar de lo que se afirma a veces actualmente, no es sólo que Hollywood sepa contar historias de forma divertida y atrayente para el público en general, que también, sino que la Industria ha peleado por la hegemonía con uñas y dientes. La base, cómo no, hay que buscarla en la estructura económica, en la ascensión del Imperio militar, económico y cultural estadounidense tras las dos Grandes Guerras. Un Imperio que, como actividad inherente a su funcionamiento, absorbió las mejores mentes cinematográficas de la semi-destruida Europa para ponerlas al servicio de la Industria.

La cultura y el comercio del eje Nueva York-Los Ángeles domina el entretenimiento audiovisual de todo el globo, ya sea directamente o a través de otro[...]. Los virajes hacia un clima de inversiones

neoliberales y multinacionales de la década pasada [1990-2000] han reforzado el poder estratégico del Hollywood global sobre la NICL [New International Division of Cultural Labour] mediante la privatización de la propiedad de los medios de comunicación, un mercado occidental europeo unificado, una apertura respecto del antiguo bloque soviético y la difusión de la televisión por satélite, la Red y el grabador de video, combinado con la liberalización de las emisiones nacionales en Europa y Latinoamérica. (Miller *et al*, 2005: 15)

Las estadísticas son abrumadoras. Las películas de Hollywood acaparan entre el 40% y el 90% de la proyección cinematográfica mundial. En 1985 el 41% de las entradas de cine compradas en Europa Occidental fueron a las arcas estadounidenses, diez años después el porcentaje había ascendido al 75%. (Miller *et al*, 2005: 19). En el caso de España, la cuota de mercado del cine estadounidense se mantiene alrededor del 70%, aunque extrañamente en 2012 bajó al 59,53%. Es el último año del que ofrece actualmente datos el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (<http://www.mcu.es/cine>)

Lo que actualmente llamamos *mainstream* o corriente principal de la Industria de Hollywood, y como acabamos de ver, de casi todo el mundo es el resultado de un proceso histórico plagado de luchas, purgas, imposiciones y fisuras. Desde el punto de vista de la hegemonía ideológica podemos señalar tres momentos clave: la adopción efectiva por parte de la MPPA (*Motion Picture Production Association of America*) del Código Hays en 1934, el «cierre de filas» de Hollywood con el gobierno durante la Segunda Guerra Mundial y en adelante, y la purga ideológica conocida como la «caza de brujas» llevada a cabo por el Comité de Actividades Anti-Americanas entre 1947 y 1953.

El Código Hays, adoptado formalmente en 1930 y *de facto* en 1934, y la «caza de brujas» y las listas negras en Hollywood son dos procesos de censura, de inhibición, contención y supresión de

ideas.

El acercamiento de Hollywood al gobierno alcanzó su punto álgido durante la guerra, poniéndose al servicio de la maquinaria propagandística, que dictaba no sólo lo que no se podía decir, sino ahora sobre todo «lo que debía ser propagado». Esta relación no acabó con la guerra, se transformó a una forma de propaganda más sutil, y perdura hasta nuestros días a través de las oficinas de comunicación de distintas instituciones del Estado estadounidense.

No es difícil caer en una excesiva simplificación al analizar estos procesos, en los que las fuerzas que intervenían y los intereses de cada una eran diversos, y empujaban en direcciones no enfrentadas por necesidad.

Pensamos por ejemplo en la necesidad de regulación o reglamentación de los contenidos cinematográficos, que se saldó con la auto-imposición de un código de conducta por parte de las grandes productoras en vez de en una clasificación de las películas por edades, que fue el método adoptado para suceder a un Código caído en el olvido.

Nuestro enfoque sobre los tres procesos históricos se centrará en la influencia decisiva que tuvieron a la hora de componer un marco ideológico para la sociedad estadounidense. En pocas palabras, el Código Hays estableció el límite de lo representable, el gobierno dictó lo que había que representar, y el macartismo atrajo con fuerza el marco hacia las posturas conservadoras más radicales, dejando fuera un conjunto de ideas hasta ese momento re-presentables.

11.El Código Hays.

El Código Hays es un caso paradigmático en que las instancias de poder reprimen y neutralizan cualquier atisbo de manifestación cultural foránea a la «ideología dominante», en realidad, a la ideología que consigue convertirse en dominante. En este caso el acento se pone en lo que *no se puede ver* en una pantalla, lo que no debe ser propagado. Las instituciones que llevaron a su instauración, y que crearon y mantuvieron la hegemonía, fueron principalmente religiosas, aunque también estatales y otros grupos organizados de la sociedad civil, con voz y poder suficiente para hacerse oír.

El Código Hays rigió en Hollywood, formalmente, desde 1930 hasta 1966, año en que se adoptó el sistema de catalogación alfabética y el límite de edad para poder ver las películas. Como veremos, la sujeción a las normas del código no fue efectiva hasta 1934, y en sus últimos años de existencia «activa» apenas se le tenía en cuenta. Treinta años de hegemonía fueron desde luego suficientes para conformar, junto con otras influencias, las mentalidades de millones de personas, a través del instrumento de comunicación más potente de esos años.

El Código fue redactado conjuntamente por el sacerdote jesuita Daniel Lord y por el periodista católico Martin Quigley, y adoptado por «las ocho grandes» productoras de Hollywood (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Twentieth Century-Fox, Warner, Universal Pictures, RKO, Columbia Pictures y United Artist) en 1930. Fue papel mojado hasta que en 1934 la MPPDA (*Motion Picture Production and Distribution of America*²), el *trust* de productores y distribuidores presidido por aquellos años por William Hays, creó la Oficina del Código de Producción (*Production Code*

2

En 1945 la MPPDA se convirtió en MPPA ya que las leyes anti-trust obligaron a la industria cinematográfica a desprenderse del control de las salas de proyección.

Administration o PCA) para velar por el cumplimiento de las disposiciones contenidas en el Código.

11.1.Historia de la adopción del Código.

La implantación del Código Hays no fue inmediata ni estuvo exenta de complicaciones. Ya en 1927 Hays había tratado de implantar, sin demasiado éxito, una serie de recomendaciones conocidas como los «No y los Tenga cuidado» (*Don't and Be Careful*). El texto de Lord y Quigley, adoptado por la MPPDA en 1930, se consideró una versión desarrollada de los mismos, y el mismo poco caso se le hizo. (Black, 1999a : 60. Doherty, 1999: 8)

Entre 1930 y 1934 el cumplimiento del Código estuvo a cargo de la Comisión de Relaciones con los Estudios, cuyas cabezas visibles fueron Jason S. Joy y James Wingate. Visto el poco éxito obtenido por Joy y Wingate, cuya visión sobre la aplicación del Código era «demasiado laxa», Will Hays decidió crear una oficina que se dedicara exclusivamente a la aplicación del Código, la ya citada *Production Code Administration*.

The PCA derives its authority from, and ultimately answered to, the board of directors of the MPPDA, the New York bankers and moneymen behind the industry, not the on-site studio executives in Hollywood. (Doherty, 1999: 9)

La apreciación de Doherty es interesante para hacerse una idea de los intereses y las fuerzas que estaban y entraban en el juego de Hollywood: Por un lado están las productoras, por otro la

asociación de productoras o MPPDA, y por otro lado los banqueros que financiaban las productoras, los verdaderos dueños de Hollywood. La PCA consiguió imponer su criterio en la medida en que los productores comprendieron que el nuevo órgano no dependía de ellos, sino que dependía directamente de las mismas personas de las que ellos dependían, el poder económico cuyos centros de decisión se situaban en Nueva York. Hays, como presidente de la MPPDA, era el mediador entre los «dueños» del negocio y sus «empleados».

Los productores veían en la censura, sobre todo en lo referente al sexo y la violencia, y mucho menos en lo referente a la política, un obstáculo al desarrollo económico de la industria.

Pero si los motivos para rechazar el Código eran principalmente económicos, y no ideológicos (apenas hubo proclamas de los productores sobre la libertad de expresión), los motivos para aceptarlo también lo fueron. Y es que la miríada de instituciones que pretendía ejercer su influencia sobre Hollywood boicoteó y amenazó con el boicot continuo si no se cumplían, como mínimo, las disposiciones del Código. La Iglesia católica en bloque, por ejemplo, lanzó un órdago a la industria en este sentido durante los últimos años de la década de 1920, y amenazó con prohibir sistemáticamente a sus feligreses ir al cine a ver películas inmorales, algo que ya había venido haciendo ocasionalmente, tildando de pecado la desobediencia a mandatos de este tipo.

En realidad, para las Iglesias católica y protestante, y sobre todo para los grupos reformadores más radicales, como la poderosa Legión de la Decencia, el vaso había estado colmado desde siempre. Sin embargo en esta ocasión recibieron el apoyo de otro grupo, mucho más poderoso que las Iglesias mismas, y ante el cual los productores de Hollywood no tuvieron más remedio que genuflexionar y plegarse a sus exigencias. Hablamos por supuesto de los ya mencionados verdaderos dueños de Hollywood, los banqueros de Nueva York que ostentaban el gran poder

económico estadounidense.

Es decir, que tras esta vanguardia censuradora y censora que fueron los grupos religiosos y las asociaciones políticas más extremistas, se encontraba también el *establishment* económico, pendiente de los movimientos sociales mundiales y temeroso de que su poder fuese cuestionado, aunque fuese sólo de palabra, o, como veremos, en la pantalla.

En efecto, durante los primeros años de la adopción del Código la lucha por el poder de dirimir lo representable y no representable en la gran pantalla enfrentó a dos contendientes principales, la Iglesia y los productores, y mientras éstos se sintieron respaldados tomaron las decisiones que más les convenían económicamente.

Pero llegó el momento en que los dueños de la industria, los banqueros de Nueva York, hicieron llegar un mensaje a los productores a través de Will Hays. La permisividad se había acabado. Tras la creación de la PCA en 1934 el Código se iba a obedecer sí o sí.

Esta nueva política de los dueños de la industria se ha considerado generalmente como un tipo de claudicación, tal vez porque se creyera las amenazas, o tal vez porque también estuviesen de acuerdo con la necesidad de regular los contenidos.

Lo más increíble de este conflicto fue que la posición de Lord, respaldada por Hays y la Iglesia católica, fue aceptada sin una queja. El motivo por el que los productores aceptaron un código que, si se interpretaba realmente, suprimía la inclusión de importantes temas sociales, políticos y económicos en las películas y convertía a la industria en una defensa del *statu quo*, sigue siendo un misterio. ¿Por qué la industria, en un momento en que disfrutaba de unos ingresos sin precedentes de cien millones

por semana, aceptó unas restricciones tan severas sobre el contenido y la forma? (Black, 1999a: 57)

Nuestra opinión es que consideraron que la libertad de Hollywood se les estaba yendo de las manos. Estaba muy bien que un desnudo femenino en pantalla les reportase cientos de miles de dólares de beneficios. Y que como «contra-prestación» sólo recibiesen las amenazas y el boicot de grupos y asociaciones cuyos miembros, a juzgar por las entradas vendidas, seguían acudiendo en masa a ver las películas.

Otra cosa muy diferente era que, en un contexto de grave crisis económica, la gente acudiera a ver en masa cómo la carrera de algunos ejecutivos capitalistas hacia lo más alto estaba plagada de mentiras, traiciones y explotación de los demás, cómo los obreros de una fábrica se ponían en huelga y la policía cargaba contra ellos sin piedad, cómo los adolescentes se veían obligados a vivir en las calles y organizaban sus propias cortes de justicia paralelas, cómo los héroes de guerra eran expulsados de la sociedad decente hacia la abyección más absoluta a causa de sus heridas, o cómo personas respetables e inocentes eran torturadas en las prisiones y lanzadas a una carrera de delincuencia para mantenerse con vida. Ejemplos, por cierto, basados generalmente en hechos reales. Pero demasiado reales para aparecer en pantalla.

En conclusión, nuestra opinión es que la adopción definitiva del Código fue más una cuestión política y del mantenimiento del orden social o del *statu quo* que una cuestión moral. Era absolutamente contraproducente que los productores de Hollywood gasasen dinero para el poder financiero de Nueva York a costa de socavar las bases del orden social dictadas por ese mismo poder financiero. Nadie medianamente inteligente tira piedras contra su propio tejado. Y si los productores tenían una visión cortoplacista, ahí estaban las verdaderas grandes fortunas cuyos

dueños sí tenían una visión global de asunto.

El asunto se resolvió, en cualquier caso, al gusto de casi todos los grupos organizados implicados. El primer censor de la PCA correspondió a la vanguardia moralizante, fue el católico antisemita «a ultranza» Joseph I. Breen. Una acertada elección si lo que se quería era alguien que no temiese enfrentarse a los productores de Hollywood, la mayoría de ellos semitas. De hecho, Breen, que ejerció el cargo desde 1935 hasta 1954, culpaba de la decadencia moral de Hollywood al origen judío de sus productores. (Black, 1999a, 186; 1999b: 28).

Por otro lado, si durante los primeros años de implantación «débil» del Código, la censura se llevaba a cabo posteriormente a la realización de las películas, a partir de la creación de la PCA el modelo fue abandonado por decisión de las mismas productoras. Éstas habían llegado a convencerse de que una discusión previa del guión con los censores de la Oficina les ahorraba numerosos desencuentros y quebraderos de cabeza. Y sobre todo, se dieron cuenta de que los ingresos no descendían por culpa del Código, que era lógicamente una de sus mayores preocupaciones. Como decimos, casi todos contentos.

11.2.Otros filtros censores. Moral, economía e ideología.

La creación del Código fue el resultado de las presiones de innumerables grupos preocupados por la moral estadounidense, con la Iglesia católica a la cabeza, que veía cómo las oficinas de censura oficial de los distintos Estados dejaban pasar por alto una infinidad de películas «moralmente peligrosas», desde sus puntos de vista particulares, obviamente.

La lista de los grupos de presión sobre el cine de Hollywood durante esos años es cuanto menos curiosa, y cuanto más, la prueba de la relevancia ideológica y social que alcanzaba el séptimo arte en la sociedad estadounidense (y en el resto del mundo).

Una lista no exhaustiva de estos grupos debe incluir en lugar preferente a la Iglesia católica, llegando hasta el Papa. La Iglesia católica ejercía su influencia y su presión a través de sus numerosas revistas y otros medios de comunicación, sus pulpitos, y sus (generalmente buenas) relaciones con los poderes económico y político.

Pero además de promover la creación, elaborar la redacción del Código, y situar como censor jefe a un católico acérrimo, la Iglesia católica ejercía su censura a través de la Legión de la Decencia, que tenía su propio sello.

Pese a lo que su estrambótico nombre nos pueda sugerir en la actualidad, La Legión de la Decencia no era un pequeño grupo de una localidad especialmente conservadora: en 1934 contaba con alrededor de siete millones de personas adheridas. (Black, 1999: 184). La promesa de adhesión, redactada por el obispo McNicholas de Cincinnati, se leyó en todas las misas del país, y las personas asistentes debían levantarse y prometer a Dios que no irían a ver las películas que la Iglesia considerase «viles y malsanas». La censura de la Legión era más radical que la de Breen, con quien llegaron a enfrentarse en numerosas ocasiones debido a la excesiva «permisividad» de éste.

También deben aparecer en la lista todos los Estados de la Federación estadounidense, junto con las instituciones federales, el gobierno y los ejércitos. Los diferentes Estados tenían también cada uno su oficina de censura oficial, con diferentes grados de tolerancia y actividad. Por ejemplo, en 1928,

el Consejo del Estado de Nueva York censuró más de 4.000 escenas en más de 600 películas, mientras que en Chicago el mismo año se censuraron más de 600 escenas. (Black, 1999: 48)

Las corporaciones económicas ejercían su presión en base al negocio mismo del cine y a los modelos que éste representaba, seguidos por millones de personas por todo el mundo. En este sentido, un cigarrillo encendido por la estrella de turno o la falta de una camiseta interior bajo la camisa eran escenas que valían millones de ganancias o pérdidas.

Estas instituciones tenían dos preocupaciones principales, a un nivel básico la de emitir propaganda comercial favorable y evitar la desfavorable. Por ejemplo, que las mujeres protagonistas fumasen durante la película o que Clark Gable no volviese a mostrar en pantalla que no usaba camiseta interior. (Lo hace en *Sucedió una noche*, *It Happened One Night*, 1934)

En un segundo nivel, ideológicamente más elaborado, el objetivo era emitir propaganda económica. En otras palabras, favorecer la opinión positiva sobre un sistema económico determinado y la adopción de un estilo de vida consumista. El «American way of life» es la referencia obligada en este sentido, porque condensa las aspiraciones económicas e ideológicas que las instituciones estadounidenses promovía entre sus ciudadanos

Así, existían tres grandes bloques de elementos censuradores: La autocensura de los propios estudios de cine a través de la PCA, la censura de asociaciones privadas como la poderosa Legión de la Decencia de la Iglesia católica (cuya fuerza podía medirse por el caso que le hacían los productores, temerosos de perder los ingresos que reportaban con sus entradas 20 millones de personas católicas), y los gobiernos de cada Estado, que en muchos casos delegaban esta autoridad en la policía, asociaciones de mujeres, etc.

Aparte de estas grandes instituciones, otros muchos grupos de menor entidad dedicaban sus esfuerzos a influir en el cine:

Hays sufría al ver que seguían afluyendo a su despacho las protestas enviadas por grupos tan poderosos como las Hijas de la Revolución Norteamericana, los Veteranos de las Guerras Extranjeras, la Iglesia Presbiteriana Unida, los Caballeros Católicos de Colón, la Federación Nacional Masculina de Clases Bíblicas y varias organizaciones locales. (Black, 1999a: 136)

La tarea que tenían ante sí muchas de las instancias censoras era la de salvar a la población de la degradación moral, especialmente a la población más expuesta a la influencia del cine, como las mujeres, los niños y los y las jóvenes de 16 a 26 años, el grupo que mayoritariamente iba al cine («casi todos bobos, imbéciles y estúpidos», según el censor Joseph Breen. (Black, 1999b: 28)).

Otras instituciones velaban por el mantenimiento del orden social, censurando actitudes antisociales en la pantalla que podían dar lugar a imitaciones en la vida real, y otras velaban por el mantenimiento del orden económico.

Los guardianes de la moral, del orden social y del orden económico compartían en gran parte una visión y un interés común, dejando a un lado ciertos flecos que su actividad propia conllevaba. Así que fue la confluencia de estos intereses la que acabó configurando el marco de lo representable y de lo pensable en la narrativa audiovisual estadounidense.

Como vemos, el funcionamiento habitual de una sociedad, con diversas instituciones velando por

sus propios intereses, provoca el estrechamiento del marco de lo representable en una pantalla de cine. No es necesario invocar «manos negras», ni confabulaciones en la sombra, para justificar la existencia de un marco de lo posible que contradice los intereses de la mayoría de la población, y que beneficia los de aquellas organizaciones que tienen el poder de crear, componer y manipular este marco.

Paradójicamente, o no, para Adam Smith la suma de intereses individuales se convertiría, en el campo económico, en la «mano invisible» que guiaría el mercado hacia el equilibrio. No vamos a discutir esta absurda premisa del liberalismo. Pero sí señalar que, en el ámbito ideológico, esta suma de intereses se convertía en la «mano negra» que por un lado censuraba temas, formas y contenidos, y por otro lado propagaba los temas, formas y contenidos que más les interesaban.

11.3.Contexto histórico en que llega el Código.

La instauración del Código Hays fue, como hemos visto, la consecuencia directa de la presión que ejercieron poderosas instituciones sobre la industria de Hollywood.

Estos grupos de presión alzaban su voz contra los contenidos cada vez más «inmorales», «inadecuados» y antisociales de las películas.

Pero, ¿estaba realmente justificado el escándalo mayúsculo que estos grupos de presión, principalmente los grupos religiosos conservadores veían en cada película de Hollywood? Obviamente desde su punto de vista, sí. De hecho, los últimos años 20 y los primeros 30, hasta el cercenamiento que supuso la instauración definitiva del Código, pueden considerarse una época de

una inusitada explosión liberal en el ámbito de la representación hollywoodiense.

Las causas de esta libertad obedecen a la conjunción de factores históricos, sociales, tecnológicos y posiblemente psicológicos. Enumeraremos a continuación alguno de ellos.

Por un lado, las películas comenzaron a ser habladas. *El cantor de Jazz* (The Jazz Singer), firmada por Alan Crosland y estrenada el seis de octubre de 1927, es considerada como la primera película totalmente hablada (sonora, con sonido sincronizado, o como queramos llamarlo). Sobre esta gran innovación tecnológica se asienta una remodelación total del lenguaje cinematográfico, como el abandono de la sobre-gesticulación actoral del cine mudo (silente, sin sonido sincronizado, o como queramos llamarlo), necesaria para expresar claramente las emociones internas de unos personajes mudos. Gracias al uso sincronizado del sonido y la palabra, los personajes pudieron en adelante expresar las emociones internas, y otras muchas cosas. Es decir, que las posibilidades expresivas del cine se multiplicaron exponencialmente, convirtiéndolo en un medio de expresión mucho más rico, al menos en cuanto al nivel de información transmitida, y en cuanto a los matices posibles de esta información.

En cuanto a los factores históricos y sociales, podemos remontarnos hasta el final de la Primera Guerra Mundial, y el desahogo de la economía estadounidense durante la década de los años veinte, a la que la guerra había por cierto contribuido. Esta década de florecimiento y distensión psicológica y social se ha llamado significativamente la «década del jazz» (Doherty, 1999: 21-23). Pero a los posibles excesos de una década siguió la crisis más abrupta que ha vivido el país, el crack del 29 y la posterior Gran Depresión. La alegría de una vida más o menos segura se trocó en inmediata pobreza y desesperación de grandes capas de la sociedad.

Finalmente, la visión de Hollywood como un antro de perversión estaba bastante extendida entre los grupos religiosos conservadores, para los cuales la vida de las personas bien situadas en Hollywood era completamente disoluta, de rodaje en rodaje y de fiesta en fiesta. La perversión moral convivía, «naturalmente», con la subversión política de un centro de adoctrinamiento comunista. En realidad, por esos años Hollywood daba cabida a una considerable pluralidad de opiniones políticas y visiones del mundo. La acogida de exiliados europeos, por ejemplo, era una fuente de diversidad ideológica.

La libertad temática y de tratamiento del Hollywood de estos años, que rivalizaba incluso con el teatro, no ha vuelto a repetirse. La ideología liberal y el tratamiento realista de muchos temas incómodos al poder económico, político y religioso fueron absolutamente barridos de la pantalla. La cabeza de puente fue la mala influencia que podrían ejercer sobre la sociedad estadounidense unos personajes cuya inmoralidad era escandalosa. En otras palabras, el peligro de la sociedad se dejase llevar e imitase unos comportamientos absolutamente detestables.

11.4.Las disposiciones del Código.

El Código Hays, un documento un tanto repetitivo y desorganizado, mezcla de psicología, teología y ética, es una de las más interesantes expresiones de la ideología dominante (o en vías de convertirse en discurso hegemónico) de una época. El Código era absolutamente diáfano en sus pretensiones, y absolutamente certero en las propuestas para la consecución de sus objetivos. El texto mismo nos da la clave de su importancia como documento representativo de la ideología dominante:

1.They [the motion pictures] reproduce the morality of the men who use the pictures as a medium for the expression of their ideas and ideals.

2.They affect the moral standards of those who, through the screen, take in these ideas and ideals.

Al igual que las películas, el Código Hays reproduce la moral de quienes lo elaboraron como un medio de expresión de sus ideas e ideales, y a la vez afecta los principios morales de aquellas personas que a través de la pantalla asimilan esas ideas e ideales. En otras palabras, el Código es un elemento estructurado según la moral dominante y a la vez estructurador de la misma.

La *Weltanschauung* que nos muestra el cine de Hollywood post-Código es una creación por destrucción, es el resultado del triunfo de una visión del mundo absolutamente aldeana y cercenada sobre otras posibles interpretaciones. Es el resultado de un proceso de empobrecimiento cultural y de dirigismo mental y emocional. Es, en suma, el estrechamiento de una ideología ya de por sí bastante estrecha. Es, finalmente, la prueba fehaciente de que la «aldea global» ha convertido la limitada intelectualidad de una tribu en imperio mundial. (Eudes, 1984. Mattelart, 1977)

El Código parte en su preámbulo de la consideración del cine como el arte más difundido entre la población, y por ello el arte en el que más responsabilidad recae a la hora de influenciar a las personas más influenciables. En efecto, ya que las películas están al alcance de personas de toda condición («mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal»), el grado de permisividad tolerable no puede ser tal alto como en otras manifestaciones culturales reservadas a una minoría selecta y formada, como los libros o las piezas teatrales.

A la vez, la vívida representación de la realidad que lleva a cabo el cine³ lo convierte en un medio peligroso para las personas más impresionables. Muchos reformadores de la moral acusaban al cine del aumento de la delincuencia, y denunciaban que los cambios actitudinales en la población se debían a la nefasta influencia de las películas, que mostraban el lado más sórdido de la vida y glorificaban la delincuencia y el pecado.

Entre los argumentos en los que se basan las disposiciones generales o particulares del Código, encontramos que:

1. Las películas son un entretenimiento, y los entretenimientos pueden ser útiles o perjudiciales. Es decir, que las películas pueden ser divididas en aquellas que «mejoran la raza y aquellas que degradan a los seres humanos».

2. Las películas son un arte, pero un arte que llega donde no llega ningún otro arte («reaches places unpenetrated by other forms of art») y que además, por sus características particulares, por su apariencia de realidad y por su afectación a la parte emocional de las personas, ejerce la más poderosa influencia («the most powerful influences»). Llega a todos los tipos de persona, («This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal»), incluidas las más influenciables, como las personas inmaduras, las jóvenes o las clases criminales («the immature, the young or the criminal classes»). [!]

En general, las películas debían evitar toda sordidez, los temas «escabrosos» como las relaciones extramatrimoniales, el aborto, las relaciones interraciales, la corrupción en los gobernantes, etcétera.

³ Una idea que años más adelante desarrollaría Christian Metz en artículos como «Sobre la impresión de realidad en el cine», publicado en *Cahiers du Cinéma* nº 166-167, y traducido al castellano en Metz 2002. En general, y obviando las exageraciones, las premisas descritas en el Código sobre la influencia del cine en la psicología de las personas son compartidas tanto por los defensores y los detractores del *statu quo*.

También estaban absolutamente desaconsejadas las películas que trataran de una forma realista problemas sociales, como la pobreza, la explotación, las malas condiciones laborales o la delincuencia, o que trataran la política desde un punto de vista crítico.

Lo que alarmó a Lord no fueron las películas de 1931, sino los proyectos para 1932. Le inquietaba profundamente, dijo a Hays, ver que la industria se interesaba tanto por los problemas sociales. Lord opinaba que la mayoría de las películas del año anterior podían arreglarse eliminando una o dos escenas. Pero ahora el problema era la idea que se ocultaba detrás de las películas, ya que éstas reflejaban una «filosofía de vida». Guión tras guión, encontró debates sobre «la moralidad, el divorcio, el amor libre, niños no nacidos, relaciones extra-matrimoniales, leyes aplicables a unos y no a otros, la relación del sexo con la religión y también el matrimonio y sus efectos en la libertad de la mujer». Igualmente peligrosas eran las películas en las que se «desafiaba la ley» y se reflejaba la rebelión juvenil contra la autoridad. (Black, 1999: 74)

Lord debió sin duda sentirse muy alarmado por películas como *Tres vidas de mujer* (*Three on a Match*, 1932), donde una mujer recorre el sendero desde el éxito hacia la decadencia y el alcoholismo, la famosa *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), o *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932), donde Marlen Dietrich se prostituye para ganar el dinero suficiente para pagar el tratamiento a su marido enfermo.

Pero lo que vino después le dejaría totalmente pasmado. Más allá de los problemas sociales como la pobreza o la delincuencia, la abundancia de películas que socavaban los cimientos de la autoridad era inusitada.

Gloria y hambre (Heroes for Sale, 1933), de William Wellman, retrata las desventuras de un héroe de la Primera Guerra Mundial, enganchado a la morfina por culpa de las heridas recibidas, y tras descubrirse su adicción, al ostracismo, la prisión y el hambre. *Wild Boys of the Road* (1933), también de William Wellman, cuenta la historia de dos chicos que deciden dejar de ser una carga para sus empobrecidos padres y se echan a vivir a la carretera, donde conviven con otros muchos chicos y chicas como ellos. El grupo de adolescentes es expulsado de los pueblos, dispersado por la policía a golpes, etcétera. En *El despertar de una nación* (Gabriel Over The White House, Gregory LaCava, 1933), un presidente de los Estados Unidos corrupto y al servicio del poder económico, es inspirado presumiblemente por el Arcángel para tomar las riendas del destino de la nación, instituyéndose en dictador al suspender las funciones del Congreso. El resultado es tan esperanzador y el «nuevo» presidente tan persuasivo, que se encuentra personalmente con un «ejército de desempleados» que marcha sobre Washington y los convierte en un ejército al servicio del Estado. En *Carita de Ángel* (Baby Face, 1933), la maravillosa Barbara Stanwyck consigue ascender en el escalafón social utilizando su cuerpo y el sexo como instrumento.

En general se pretendía sobre todo transmitir respeto al Poder o a los poderes instituidos, es decir a la ley, al gobierno de la nación, al ejército, a la religión y a la moral (dominante).

General Principles

1.No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.

2.Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.

3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Además, algo que les resultaba impensable a los censores era que el acto incorrecto no condujese al consecuente castigo, un castigo por lo demás ejemplar, con idea de restarle atractivo al acto condenable.

Jamás en mi vida he visto una película, y dudo que se haya hecho, en la que no cojan al malo y no lo castiguen como es debido. En el cine el bien siempre triunfa sobre el mal, cosa que no se puede decir que ocurra en la vida real. (Clarence Darrow, defensor de los derechos civiles, en *Variety*, 28 de enero de 1931) (Citado en Black, 1999a: 136)

Que el Bien debía triunfar siempre estaba fuera de toda discusión, y en realidad rara vez se discutió esta máxima por parte de los productores. Sin embargo las divergencias nacían cuando la película se deleitaba en el disfrute de los placeres de que el malvado hacía gala hasta su caída final.

Este era por ejemplo el recurso utilizado en las películas de gánsteres: setenta minutos de deleite y disfrute de los placeres obtenidos gracias a las actividades delictivas y tres minutos finales de «el crimen no compensa». Este breve final en que las cosas vuelven a su sitio, en opinión de los críticos, no reparaba el daño causado a los influenciables espectadores. (Black, 1999a: 123).

El pecado, el crimen y en general el *Mal*, deben pagarse siempre y nunca aparecer como atractivo. Cuando los cineastas objetaron que crimen y pecado eran elementos centrales en el desarrollo de un

drama, Breen propuso la introducción de unos «valores morales compensatorios» en la trama. Muchas películas pudieron ver la luz gracias a estos valores compensatorios introducidos ad hoc: Si el Mal era representado como atractivo por ser necesario en el guión, debía haber una figura que representase el Bien y que advirtiera sobre lo incorrecto de hacer el mal. Es decir, que en términos generales debía aparecer más bien que mal en la película. No bastaba con el final en que el malvado o malvada lo pierde todo.

Por otra parte,

la conducta de los personajes así como sus opiniones, debían reflejarse con claridad. «O estaban mal o estaban bien. Si estaban mal, debían calificarse como tal. No se puede dejar a la discreción de una mente inmadura la decisión sobre si los personajes han actuado bien o mal», argumentó Breen. Tampoco creía que el cine fuera un vehículo apropiado para plantear debates morales o éticos, ni debía haber zonas grises en las decisiones morales que se tomaban. Cada película debía contener una lección moral clara y severa que mostrara el sufrimiento, el castigo y la regeneración. Por eso, instó a que, siempre que fuera posible, las estrellas, y no los personajes secundarios, representaran a los personajes que personificaban el bien. (Black, 1999a: 191) (La cursiva es nuestra)

La audiencia debía estar segura de que de que el mal es lo equivocado y el bien lo correcto («That throughout, the audience feels sure that evil is wrong and good is right»).

Una de las principales consecuencias de esta insistencia en señalar que el «bien era lo correcto» fue que las *zonas grises* acabaron desapareciendo. Para los censores de Hollywood, el público cinevidente era poco más que retrasados mentales incapaces de asimilar que las personas no somos

ni buenas ni malas, o que somos las dos cosas a la vez. La obligación de presentar el mal como absolutamente indeseable y el bien como absolutamente deseable (aunque no hubo forma de esconder que hacer el bien era mortalmente aburrido), junto con la necesidad de hacerlo para gente 'cortas de entendederas', inauguró en Hollywood un sistema de representación moral absolutamente maniqueo. No bastaba con que el malo acabase muriendo, debía arruinar todo lo que tocaba, traicionar a los amigos y desconocer el amor. Debía encarnar el mal absoluto, y no debía gozar, o al menos no debía gozar demasiado, del fruto de sus maldades.

Esta representación maniquea de los roles no era desde luego exclusiva de la cultura estadounidense ni de la filosofía del Código Hays, por lo cual enseguida encajó con un sistema político de propaganda institucional que por tradición identificaba al enemigo con el Mal y a sí mismo con el Bien.

Otra de las normas de obligado cumplimiento para obtener el sello de la PCA señalaba que las Cortes de Justicia no debían ser presentadas como injustas ni corruptas. Sí podía describirse el caso de un juez corrupto en particular, pero nunca el sistema de justicia en general. Con el resto de instituciones pasaba lo mismo, estaba permitido retratar a un político o a un policía corrupto, pero siempre había que dejar muy claro que era un caso personal y aislado, y jamás dar a entender que la corrupción era generalizada ni provocar desconfianza sobre la institución.

Soy un fugitivo (I Am A Fugitive From a Chaing Gang, 1932), está basada en una historia escrita por el protagonista de la misma, Robert E. Burns donde relata cómo fue condenado a prisión injustamente y torturado hasta que consiguió escapar y rehacer su vida en otro Estado de la Unión. Años después, siendo un empresario de éxito, el Estado sureño donde estuvo preso (Georgia) le ofrece presentarse a juicio para ser absuelto y limpiar su historial de antecedentes. Pero el

traicionero juez le condena a la misma prisión con una pena agravada por haberse fugado, y el protagonista vuelve a ser torturado, esta vez con más saña, hasta que consigue escaparse de nuevo para vivir como un animal, robando para comer.

El despertar de una nación (Gabriel Over The White House, 1933) y *The President Vanishes* (William Wellman, 1934) retratan casos de corrupción al más alto nivel. En el primer caso del presidente mismo, que bebe y juega al póker con sus amigos mientras la nación cae en picado. Y en el segundo caso, el presidente es presionado para que entre en la guerra por un lobby compuesto por un banquero, un industrial de armamento, un juez...

La santidad del matrimonio y del hogar debía ser mantenida, así como deploradas las relaciones sexuales inferiores o extra-«matrimoniales» («The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing»), y evitadas las imágenes que puedan estimular las bajas pasiones («In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element»).

En *Madam Satan* (1930) una abnegada esposa trama un plan para recuperar a su marido infiel: se hace pasar por una pérfida mujer para seducir a su marido y mostrarle que todo lo que busca fuera lo tiene en casa. En *El signo de la Cruz* (The Sign of the Cross, 1932), también de Cecil B. DeMille, las bajas pasiones son altamente estimuladas. Hay una escena en el circo romano, por ejemplo, donde una esclava cristiana, desnuda y atada a un palo, es dejada a merced de un gorila que parece interesarse por ella más sexualmente que de otra forma.

Además, estaba prohibido explícitamente tratar ni mencionar perversiones sexuales. En *Secuestro* (The Story of Temple Drake, 1933) la joven y discolá protagonista, nieta de un honorable juez para

más señas, es violada por un matón y luego decide libremente irse a vivir con él. La brutalidad y potencia sexual del hampón la tiene enganchada hasta que éste comete el error de querer retenerla por la fuerza y acaba muerto.

Estaban prohibidas las relaciones interraciales. Por ejemplo las que se dan en *Call Her Savage* (1932), entre la madre de la protagonista y un indio americano. Estas relaciones, extra-matrimoniales, dan como resultado el nacimiento de la protagonista, a la que desde pequeña «no le cae bien su [acaudalado] padre». La protagonista, interpretada por la sugerente Clara Bow, se quita el sujetador para curar las heridas que ha provocado ella misma, a latigazos, a su amigo mestizo, tras lo cual vuelve a casa y se pone a jugar con el enorme perrazo familiar, revolcándose por el suelo, hasta que llega su padre y le recrimina su actitud.

Prohibidas las escenas («in fact or in silhouette») de parto. Prohibido tratar la esclavitud de las personas blancas («White slavery shall nor be treated»). Prohibida la vulgaridad, la obscenidad, la blasfemia o irreverencia («profanity»), los desnudos y los bailes «insinuantes». Prohibido retratar el tráfico de drogas, y las escenas en las que los personajes beben alcohol si no eran estrictamente necesarias.

En *Safe in Hell* (1932), del prolífico William Wellman, la protagonista, que trabaja como prostituta debido a la pobreza y las malas influencias, se pone un límite a sí misma cuando su antiguo novio regresa tras varios años y se casa con ella: No volverá a probar el alcohol, ya que cuando lo hace le sale la vena crápula y no piensa más que en divertirse. En la citada *The Story Of Temple Drake*, la pareja de la protagonista es un borracho consumado que se estrella en coche y deja a Temple a merced de un grupo de malhechores en una casona medio abandonada. La nómina de personajes borrachos es desde luego muy amplia.

También estaba prohibido ridiculizar la religión, prohibidos los ministros religiosos con caracteres de personaje de comedia ni de villanos. En general, la religión y sus ceremonias y ritos debían ser tratados cuidadosa y respetuosamente («carefully and respectfully handled»).

Por último, entre las normas particulares del Código, los «sentimientos nacionales» debían ser tratados siguiendo las siguientes especificaciones:

X. National Feelings

1. The use of the Flag shall be consistently respectful.
2. The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

El éxito de los censores fue rotundo:

A finales de la década, Breen había, efectivamente, silenciado el contenido social y político en el cine. Era algo de lo que el se sentía orgulloso, y se tomó considerables molestias para explicarle a Hays el grado en el cual había conseguido mantener las películas libres de comentarios sobre los problemas sociales y políticos del momento. Los informes de la PCA correspondientes al periodo 1935-1940 son reveladores. En 1935, Breen le dijo a Hays que 122 películas -el 23,5% de la producción total de Hollywood- pertenecían a la denominada «categoría social». El año siguiente la cifra se había reducido a 104 -el 19,4%- y, mientras, Breen seguía invocando la «política de la industria», las cifras continuaban bajando. En 1938, informó con orgullo de que sólo el 12,4% de la producción abordaba cuestiones sociales, y en 1939, un mero 9,2% -54 películas- se consideró portador de algún mensaje

social. En 1941, Hays, ante una comisión de investigación del Senado, afirmó que menos del 5% de las películas de Hollywood trataban temas sociales o políticos. (Black, 1999a: 310)

No sólo se había silenciado el contenido social y político, también se había impuesto con absoluta efectividad una determinada moral, la moral de los reformadores católicos, compartida en esencia por las otras confesiones cristianas. El cine de Hollywood se volvió pacato e inocuo.

Las representaciones sociales permitidas en las pantallas fomentaron, desde entonces y casi sin fisuras, sólo las actitudes que le convenían al poder, y ocultaron las que no les convenía que se tomaran como modelos, como existentes o simplemente como posibles. *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, 1940), del poco sospechoso de subversión John Ford es considerada como una de estas fisuras al tratar directamente el drama social de la pobreza. En 1954, el «blacklisted» Herbert J. Biberman, condenado a un año de prisión durante la infame caza de brujas, consiguió estrenar *La sal de la tierra* (Salt of The Earth) a pesar de los múltiples impedimentos que se le pusieron en el camino.

La simple representación de una huelga en una película, algo común y permitido en la realidad, generaba una gran tensión y nerviosismo en los censores. Las huelgas y los problemas de distribución económica fueron totalmente abolidos de la pantalla, de igual forma que los movimientos de masa contra el poder. *La locura del dólar* (American Madness, 1932), *El despertar de una nación* (Gabriel Over The White House, 1933), *Esclavos de la tierra* (Cabin in the Cotton, 1932).

Su objetivo [de Breen], en una palabra, no era impedir que se realizaran películas con contenido

político, sino impedir que se aventuraran en aguas turbulentas, explorando soluciones alternativas a los problemas sociales, políticos y económicos.» (Black, 1999: 310-11)

La contestación, la duda, la puesta en cuestión, las propuestas, las alternativas..., fueron tachadas en un principio de «propaganda», algo más adelante, de «propaganda comunista».

The function of motion pictures is to ENTERTAIN. This we must keep before us at all times and we must realize constantly the fatality of ever permitting our concern with social values to lead us into the realm of propaganda. (Will Hays en 1932, citado por Black, 1999a: 45)

Joseph Breen compartía a pies juntillas la opinión de su jefe:

The purpose of the screen, primarily, *is to entertain and not to propagandize*,

escribió en 1936 al productor Sol Lesser cuando éste le envió el guión de la película antinazi *The Mad Dog of Europe*. (Doherty, 1999: 102)

La conclusión de la reforma ideológica llevada a cabo por el Código, «lo que se debe concluir», o «lo que que debe ser propagado», es que lo que hay es lo mejor que hay. Los poderosos (curas, jueces, políticos, policía, clase alta empresarial) son buenos, aunque haya algunos garbanzos negros

que siempre se llevan su castigo ejemplar. El orden social, político y económico que ellos proponen y mantienen es el mejor existente.

Las clases altas son siempre educadas, decentes y bellas, mientras que las clases bajas son de sentimientos básicos, fácilmente influenciables y feas, potencialmente criminales e inmaduras. Las virtudes de la primera son la sabiduría, la bondad, la organización, la honestidad y las dotes de mando. Las virtudes de la segunda clase son la confianza y la obediencia. Y ambas comparten el gusto por el trabajo y un inquebrantable sentido del deber.

Se acabaron películas como *Skyscraper Souls* (1932) o *The Match King* (1932), que retratan al magnate capitalista como una persona capaz de todo por el éxito y el dinero. Una forma de presentar al hombre de negocios que por cierto, era impensable en la década anterior, en la que estos personajes son lo que traen la riqueza al país. (Doherty, 1999: 58). En *Employees' Entrance* (1933), protagonizada como las dos anteriores por Warren William, el ejecutivo sin escrúpulos y tiránico es el único que sabe moverse en la selva capitalista. Y más en una selva capitalista en crisis, como explícitamente representa la película. En esta ocasión la luz no es tan desfavorable, a pesar de que el «tiburón» da trabajo a una hermosa joven a cambio de sexo, y no duda en arruinar a un industrial que se ha retrasado en una entrega o en amenazar con despedir a su secretaria si no devuelve un traje que se ha comprado en la competencia.

11.5. Tres ejemplos de películas afectadas por el Código.

A continuación describiremos el caso de tres películas afectadas por el Código, cómo era el proyecto original y los cambios a los que los productores y directores se vieron obligados para

obtener el sello de la PCA. Nuestro objetivo es poner un ejemplo de cómo el Código redefinió el marco de lo representable en tres ámbitos principales: el moral, el económico y el político. Las tres películas, de los primeros años de la implantación del Código, son *Ann Vickers* (1933), *The President vanishes* (1934), e *Infierno negro* (Black Fury, 1935).

Ann Vickers, producida por la RKO y estrenada el seis de octubre de 1933, dirigida por John Cromwell y protagonizada por Irene Dune y Walther Huston, está basada en la novela homónima de Sinclair Lewis, publica en el mismo año y que en pocos meses había vendido más de 100.000 ejemplares.

La novela narra la historia de Ann Vickers, una joven de clase media que estudia en una universidad de Humanidades, renuncia a sus creencias cristianas, pertenece a un grupo socialista y se involucra en el movimiento sufragista, dándose cuenta al tiempo de que el movimiento está lleno de prejuicios e incompetencia, por lo que acaba abandonándolo. Tras su paso por la universidad se traslada a Nueva York donde comienza a trabajar como asistente social y se enamora de un oficial del ejército del que se queda embarazada, pero al descubrir que el oficial es sólo un *don Juan* aborta. Luego, tras comenzar a trabajar en una prisión de mujeres e inmersa en una crisis personal, se casa con un hombre amable y aburrido, y su matrimonio fracasa en parte por sus ideas reformistas (está a favor por ejemplo del control de natalidad) y en parte porque se enamora de un apuesto juez, con el que acaba teniendo una relación extramatrimonial. La cosa se complica para ambos cuando el juez es condenado por corrupción y da a parar a la cárcel. La novela termina con Ann abandonando a su marido y teniendo un hijo con el juez Dolphin, a quien espera a que salga de la cárcel para reanudar sus vidas felizmente.

La idea central de la novela, dijo Lewis, era que «las mujeres casi han alcanzado a los hombres» en cuanto seres humanos que tienen «ideas, razones, ambiciones [...] que tienen virtudes y defectos. (Black, 1999a: 114, citando el *New York Times* del 7 de marzo de 1933, pag. 18)

Esto era demasiado para los censores de la Oficina Hays. Cuando la RKO presentó el guión (con total seguridad un guión atenuado con respecto a la novela) a la Oficina de Relaciones con los Estudios, James Wingate preguntó su opinión a Joe Breen, que contestó que sencillamente ese guión «no podría ser». (Black, 1999a: 115)

Ann Vickers desobedecía flagrantemente el Código: principalmente infringía la cláusula de la inviolabilidad del matrimonio, intentando además atraer el cariño del público hacia una mujer pecadora que jamás se arrepiente de su pecado de adulterio, con lo cual infringía otra norma: que el mal se presentase como indeseable y conllevara nefastas consecuencias para quienes lo practicasen. Otra cosa que no entendían los censores era que Ann Vickers se saliese con la suya y consiguiese ser feliz después de haber abortado, de haber cometido adulterio (ella y su amante casados) y de tener un hijo con su amante. ¿Dónde estaba la lección moral?, se preguntaban. ¿Por qué Ann no sufre las consecuencias de sus *terribles* acciones?

Tras una serie de discusiones, con amenazas de ambos bandos y la invocación de jueces imparciales (ni pertenecientes a la RKO ni a la oficina Hays), la RKO cedió a las presiones y cambió el guión en varios puntos.

El resultado fue que debía quedar claro que Ann Vickers sería seducida por el oficial del ejército (cuando en la novela no existe tal seducción sino una relación entre iguales), que se arrepentiría siempre de haber abortado, que no estaría casada cuando tuviera la aventura con el juez Dolphin,

que la esposa de éste viviría en Europa con un gigoló, y que sufriría las consecuencias de su conducta inmoral siendo obligada a renunciar a su puesto de trabajo como directora de la prisión y defenestrada socialmente.

Infierno negro (Black Fury), producida por First National (de la Warner) y estrenada el dieciocho de mayo de 1935, dirigida por Michael Curtiz y protagonizada por Paul Muni y Karen Morley. El guión se basaba en una novela corta de M. A. Musmanno y una pieza teatral de Harry R. Irving, que a su vez se basaban en un hecho real: el asesinato de un minero por parte de la policía privada en una mina de Pennsylvania.

Antes incluso de escribirse el guión, ya se había interesado en la misma la National Coal Association, a través de su portavoz J. D. Battle, que hizo llegar una protesta a Hays porque la película parecía ser poco favorable al sector.

Y así era en realidad. En el guión se culpaba a los propietarios de las minas por la pobreza y el régimen de semi-esclavitud de los mineros, que acaban revelándose con una larga huelga durante la cual tienen que soportar palizas de la policía privada y la contratación de esquirols.

Breen le dijo a Warner que el film se podría realizar si el estudio modificaba el guión de tal modo que dejara de ser una seria crítica de las condiciones laborales de la industria del carbón para convertirse en un film que presentara a un comprometido y humano propietario de una mina que colabora con un legítimo sindicato de trabajadores correctamente tratados, todos los cuales son llevados mediante un engaño, obra de agitadores externos, a una huelga no deseada e innecesaria. [...] Breen solicitó que se efectuaran unas modificaciones que harían la película un tributo tanto a la patronal como a los

trabajadores. (Black, 1999a: 273)

El resultado de la película fue exactamente el que Breen deseaba. La película pasó de ser un alegato contra las duras condiciones de los mineros a convertirse en una denuncia encubierta contra el comunismo y la lucha de clases. No fue despolitizada, fue reconducida hasta decir todo lo contrario de lo que la historia original representaba.

Los malos de la película acabaron siendo el dueño de una compañía de seguridad («Industrial Detectives Service Incorporated») y sus secuaces, que se dedican a provocar revueltas para ampliar su negocio de policía privada y esquiroles. La forma de hacerlo es introducir un topo en la mina y el sindicato legítimo, que en este caso engaña a un minero honrado, trabajador y querido por todos, que ha sufrido un desengaño amoroso, Joe Radek, y lo convierte, entre borracheras, en líder de la revuelta. Luego, ofrecen un contrato a la compañía minera y la llenan de esquiroles y delincuentes uniformados que no hacen más que armar más follón para alargar los enfrentamientos y obtener más beneficios.

El «sindicato legítimo» del que habla Breen, cuyos jefes visten como los mismos dueños, es absolutamente colaboracionista. El discurso de vicepresidente del sindicato a nivel nacional bien podía haberlo pronunciado el jefe de la patronal, con su argumento base de que las cosas están mejorando y que una huelga no beneficia a nadie. Y en efecto, se muestra que la huelga en la mina deja sin efecto un acuerdo del sindicato nacional con la patronal, con lo cual las condiciones de los mineros empeoran a tiempos anteriores al acuerdo.

El propietario de la mina deja muy claro que no aprueba ningún tipo de violencia contra los

trabajadores, y desconoce las acciones de la policía privada («Coal and Iron Police») que contrata para proteger sus propiedades y poner en marcha la mina con los esquiroles forasteros, a los que admite a regañadientes.

Los mineros pierden todo, hasta sus casas, por culpa de la huelga. Incluso tienen que soportar la muerte de Mike, el antiguo mejor amigo de Joe Radek, a manos de la policía privada. A este respecto, las condiciones de vida que se muestran se parecen mucho a las de la clase media propietaria de casas adosadas, con un porche delantero donde fumar y descansar tras una dura jornada de trabajo. Incluso durante la huelga, cuando llevan mucho tiempo sin trabajar, los mineros tienen una asistencia sanitaria personalizada y aparentemente de primera clase.

Joe Radek precipita la solución a la huelga encerrándose en la mina con explosivos y exigiendo la contratación de sus compañeros en las condiciones laborales del acuerdo nacional. Aguanta 5 días en la mina hasta que el gobierno, al más puro estilo del teatro del siglo XVII español, imparte justicia tomando cartas en el asunto: en una reunión con la Casa Blanca de fondo se explica que han encontrado a los verdaderos culpables de la situación, la organización que se dedicaba a provocar y reprimir las huelgas. Así que la compañía minera cede ante los antiguos mineros y reabre la mina en las buenas condiciones post-acuerdo. Joe sale como un héroe, con su antigua novia de nuevo, y el asesino de Mike es detenido por la policía. Final feliz. Todos los posibles problemas solventados, los gabinetes de relaciones públicas de las empresas mineras y el gobierno mismo no tendrían ninguna queja contra *Black Fury* tras pasar el filtro de la Production Code Administration.

Cada vez resultaba más evidente que si la industria cinematográfica quería satisfacer a los reformadores no sólo tenía que depurar, sino también renunciar a las películas que abordaran temas sociales y morales. Esta postura, reiterada una y otra vez por Daniel Lord y otros, rara vez se tiene en

cuenta en los análisis sobre la censura cinematográfica. (Black, 1999, 75)

The President Vanishes, producida por el controvertido Walter Wanger para la Paramount y estrenada el once de enero de 1935, dirigida por William A. Wellman y protagonizada por Arthur Byron, Paul Kelly y Edward Arnold. Basada en una novela homónima de Rex Stout, publicada de forma anónima el mismo año del rodaje, 1934.

Rodada en apenas un par de meses, la película cuenta cómo el presidente de Estados Unidos, presionado por un lobby empresarial para que intervenga en una guerra que está teniendo lugar en Europa, finge su propio secuestro, y culpa del mismo a los que han maquinado para que el país entre en una guerra que ni les va ni les viene.

Al mismo tiempo que se rodaba la película, en septiembre de 1934, el senador republicano Gerald Nye dirige una investigación sobre los «mercaderes de la muerte estadounidenses», los empresarios y concesionarios de armamento que se lucraron con la venta de armas a ambos bandos durante la Primera Guerra Mundial. Gran parte de la opinión pública del país estaba convencida de que la intervención en la (hasta entonces) guerra europea había sido un gran error que no había traído más que sufrimiento al pueblo estadounidense.

El tema estaba en el candelero y Walter Wanger decidió llevar a la pantalla lo que en su forma no era más que una novela de misterio. Joseph Breen leyó el guión en septiembre y a pesar de que no le gustó, dos meses después estampó el sello de la PCA, dando su visto bueno para el estreno. Tuvo sin embargo el «buen juicio» de enviar la película a Hays para que éste la revisara, y Hays se escandalizó.

En opinión de Hays, la película era «propaganda comunista; un retrato subversivo del Gobierno norteamericano, contrario a los principios generalmente aceptados de la ley y el orden establecidos y, quizá, sospechosa de traición a la patria.» (Black, 1999a: 269. La cita de Hays pertenece al memorándum a M. McKenzie del 21 de noviembre de 1934)

Es verdad que desde un punto de vista moral, la película es intachable, no transgredía ninguna de las normas del Código, y sin embargo Hays obligó a Breen a retirar el sello y a comunicar a Wanger que había habido un error y que si quería estrenar la película habría que hacer algunos cambios.

La historia rodada por Wellman es la siguiente: En la primera secuencia de la película, estando el presidente en un acto en la academia militar, se le informa de que Europa ha entrado en guerra. Al llegar a casa su mujer le pregunta si Estados Unidos entrará y Stanley Craig contesta que, mientras él sea presidente, no lo hará. Las sospechas del presidente de que estará bastante solo en esta lucha son confirmadas en la escena siguiente, en la cual un lobbista de Washington reúne a cuatro grandes empresarios y a un juez cabildero que soborna a congresistas y senadores. Antes de retirarse y dejarlos solos para que hablen de sus negocios, la mujer del lobbista, una espléndida Irene Franklin, describe a cada uno de ellos con irónicas palabras y se despide diciéndoles que le recuerdan a unas grandes aves que vuelan muy altos..., águilas, para más señas.

Cada uno expresa entonces su punto de vista sobre la guerra. El empresario del acero relata los beneficios que le reportará la entrada en la guerra, y en una reunión posterior afirma que cada día que pasa pierden cientos de millones, el banquero aclara que el país debe entrar en la guerra para

ganarla y asegurar la devolución de los préstamos que han hecho a una parte de los contendientes, el dueño de la corporación periodística, al que leen más de veinte millones de personas, diseña un plan para que la opinión pública esté a favor de la entrada en la guerra, y el empresario petrolero, el «hombre de la tierra», es retratado como el cabecilla oculto de una organización paramilitar de corte fascista que impedirá cualquier tipo de manifestación y opinión en público contraria a la guerra. El nombre mismo del grupo, los «camisas grises», evoca poderosamente a los «camisas pardas» de Hitler, que, recordemos, había subido al poder en 1933. Su comportamiento es retratado como igual de brutal.

Por último, el juez se compromete a ejercer de cabildero y comprar el voto de los congresistas y senadores a favor de la guerra. La escena termina con un simbolismo claro: la conversación de los empresarios se funde con explosiones de guerra y una bandada de buitres que comen carroña.

Tras la reunión, la maquinaria propagandística se pone en marcha y los periódicos enarbolan la causa pro-belicista en base a un eslogan: «To defend the America's honor». Los camisas grises se encargan de aterrorizar a los pacifistas, tanto en las manifestaciones como a individualmente. Primero cargan contra una manifestación en la que un vocero del Partido Comunista afirma que la guerra supondrá el derramamiento de mucha sangre de los trabajadores y ningún beneficio para el pueblo estadounidense, pero sí muchas ganancias para los capitalistas «chupasangre», finalmente pide la afiliación al Partido para luchar contra la guerra. En la escena siguiente los camisas grises apalean a un pintor cuyos cuadros son antibelicistas.

Con total seguridad el Senado votará a favor de la declaración de guerra, pero en la misma mañana de la votación el presidente desaparece y la atención se centra sobre su posible rapto. Las investigaciones del Ministro de la Guerra se centran en sus allegados, que no tienen respuestas

creíbles. A medida que pasa el tiempo la opinión pública se enfría y los lobbistas se ponen más nerviosos, hasta que convencen al vicepresidente, un borrachín apocado, de que asuma el mando del país y declare de una vez la guerra.

Mientras, descubrimos que ha sido el presidente quien ha planeado su propio secuestro, ayudado por un agente del servicio secreto, su secretaria, su asistente personal, su mujer y el repartidor que lleva la compra a la Casa Blanca. Para volver a aparecer en escena, el presidente se hace maniatar y amordazar por el agente en el garaje donde tienen lugar las reuniones secretas de los camisas grises, a quienes pretenden responsabilizar del secuestro. Pero tienen tan mala suerte que antes de que llegue la policía, a quien avisa una llamada anónima al gobierno, el jefe del grupo fascista, Lincoln Lee, encuentra al presidente y se dispone a matarlo cuando lo impide el agente del servicio secreto, que mata antes a Lincoln Lee. Esa misma noche Stanley Craig anuncia ante toda la nación que no declarará la guerra, y que ningún joven estadounidense perderá su vida fuera de las fronteras del país.

A pesar del texto al comienzo de la película en el que se afirma que lo rodado es ficción y no tienen nada que ver con la realidad, la revista

Newsweek no dejó de señalar lo que era obvio: «El público se dio cuenta de que algunos personajes se parecían a Andrew Mellon [banquero, magnate industrial y ministro del Tesoro con tres presidentes republicanos, desde 1921 hasta 1932], John D. Rockefeller y William Randolph Hearst.» (Black, 1999a: 266)

Por otra parte, el nombre del jefe de los camisas grises, Lincoln Lee, y su aspecto de granjero

sureño, también estaban cuidadosamente escogidos para evocar el subdesarrollo y la violencia del Sur del país, de donde provenían entonces las fuerzas de choque del fascismo estadounidense. El nombre del personaje es la suma del apellido del presidente que abolió la esclavitud y el general que mandó las tropas del Sur durante la guerra civil. El actor que lo interpreta, Edward Ellis, había interpretado un par de años antes al convicto de la cárcel sureña «Bomber Wells», compañero del protagonista de *Soy un Fugitivo* (1932). Y poco después interpretaría al Sheriff de una pequeña ciudad sureña en *Furia* (Fury, 1936), donde encarcela injustamente a Joe Willson (Spencer Tracy).

Las indicaciones de Will Hays a Walter Wanger no fueron tantas como le gustaría, al verse atrapado por la amenaza del productor de recurrir a los tribunales, ya que la licencia de la PCA ya le había sido otorgada. Hays se contentó con obligarle a quitar parte del discurso antibelicista del obrero comunista, eliminando por supuesto toda referencia al Partido Comunista y rebajando el tono contra los capitalistas. Y, en fin, haciendo varios recortes más para rebajar el tono general de la película.

Vista hoy, *The President Vanishes* es una certera crítica a los intereses egoístas del poder económico, que anteponen sus beneficios monetarios a los millones de vidas sacrificadas en una guerra. La simplicidad de la película, con unos malos que simplemente velan por sus intereses, sin problemas mentales o una obsesión enfermiza por el poder, la convierte en un retrato absolutamente creíble de los entresijos del poder estadounidense. La inconveniencia del tema, los intereses del intervencionismo y el invento de un *casus belli* en forma de manipulación de la opinión pública para favorecer la futura decisión gubernamental de entrar en la guerra, la convirtió inmediatamente en una película prohibida.

Quizás por el tema nos recuerde a *La cortina de humo* (Wag the Dog, 1997), de Barry Levinson, construida como una verdadera sátira alrededor de la figura del presidente, y el espectáculo que se

monta para ocultar una infidelidad del habitante de la Casa Blanca (en clara referencia a Bill Clinton). Sin embargo, a pesar de lo que pudiera parecer, y al menos en este caso, la sátira resulta bastante menos incisiva que el predecible relato de misterio. La claridad y la actualidad con la que retrata a los personajes y sus intereses, basados en personas e intereses reales, convierten *The President Vanishes* en una *rara avis* para todas las épocas. De hecho, *The President Vanishes* es una película virtualmente desaparecida. Un ejemplo de esto es que no aparezca mencionada en el libro editado por Carlos Flores Juberías *Todos los filmes del Presidente (La Presidencia de los Estados Unidos vista a través del cine*, del año 2008.

El hecho de que una película tan inconveniente viera la luz se debe a que el mecanismo censor de Hollywood estaba aún en periodo de ajuste. Cada censor, y esto es una situación común a todas las épocas y personas que ejercen el oficio, actuaba según su propia interpretación del Código, no exenta de sus prejuicios y gustos personales. Joe Breen, por ejemplo, era un católico que se preocupaba principalmente por la moral en las películas, y carecía en sus primeros años como censor de la visión de su jefe para detectar las historias que, sin contradecir en apariencia el Código, sí eran tremendamente peligrosas porque restaban honorabilidad a las instituciones del poder establecido.

La tendencia de los censores de Hays, comenzando por Jason Joy (1930-32), James Wingate (1932-33) y Joseph Breen (1934-1941) fue la de ir estrechando las miras y disminuyendo la permisividad. Este proceso fue paralelo, desde luego, al sometimiento gradual de los últimos productores díscolos, como Walter Wanger que tras varias escaramuzas acabaron integrando la censura previa como un paso más del proceso de producción.

12.Hollywood y la Propaganda durante la Segunda Guerra Mundial.

El segundo proceso histórico que consideramos de especial relevancia para la confección de un marco de las ideas representables para la industria de Hollywood tiene un sentido «positivo». Es decir, que no consiste en la censura de ideas (en el sentido general de actitudes, creencias, comportamientos...) sino en la propagación de ideas. Hemos escogido la Segunda Guerra Mundial como momento álgido, en el que Hollywood y el gobierno cierran filas, pero es un proceso histórico que viene de antiguo y que se prolonga en el tiempo hasta nuestros días.

El principal mensaje propagandista que se denuncia tras esta connivencia de Hollywood con los poderes estadounidenses es un viejo conocido: la intervención en la guerra.

En efecto, el senador de Dakota del Norte Gerald P. Nye, de tendencias aislacionistas (no intervencionista), denunció que Hollywood estaba llevando a cabo una campaña para manipular la opinión del pueblo estadounidense en favor de la entrada en la guerra. Hollywood tenía el poder de emitir un mensaje único, silenciando las voces en contra, gracias a su monopolio sobre la producción, distribución y exhibición. (Koppes y Black, 1990: 17-18)

Una comisión del Senado se encargó de investigar el caso, y las audiencias comenzaron el 9 de septiembre de 1941. Dos meses después, en la mañana del 7 de diciembre, el ataque de la Armada Imperial japonesa a Pearl Harbor precipitó la entrada de Estados Unidos en la guerra, y el debate aislacionismo-intervencionismo terminó de la forma más abrupta.

Quizás sea interesante recordar que el caso del ataque a Pearl Harbor sigue levantando mucha controversia histórica, centrada en si los servicios secretos estadounidenses conocían las intenciones

de la armada japonesa y le dejó hacer para justificar la entrada de EEUU en la guerra. Muchos autores y autoras señalan que en la historia de Estados Unidos son extrañamente frecuentes estos ataques que justifican el comienzo o la entrada del país en una guerra (o invasión) de la que sale beneficiado política o económicamente.

En febrero de 1898 se hundió en Cuba el Maine, un buque estadounidense cargado con explosivos. La comisión de investigación del gobierno de Estados Unidos declaró que la causa había sido externa, mientras que España aseguró no tener nada que ver con el asunto. Lo cierto es que el Maine estaba acompañado por cinco buques de guerra, y que desde ese momento Estados Unidos se auto-proclamó defensora de los ciudadanos cubanos. El gobierno pasó de dar armas a los insurgentes cubanos a través de sus servicios secretos a declarar la guerra abierta a España. (Maestro, 1998. Huici, 80, en Huici y Pineda, 2004)

Otros casos muy conocidos son el del ataque vietnamita en el Golfo de Tonkin que provocó la guerra de Vietnam (Huici, 81, en Huici y Pineda, 2004), o el conjunto de sucesos que conformó el *casus belli* de la primera guerra de Iraq, del cual enseguida se desmontaron las mentiras lanzadas por una empresa de relaciones públicas, Hill & Knowlton, en una campaña que sólo le costó al gobierno 10 millones de dólares. El eje central de la campaña giró en torno a las declaraciones de unos testigos, entre ellos una adolescente de 16 años, de cómo los soldados iraquíes entraron en un hospital kuwaití y sacaron a los bebés de las incubadoras para dejarlos morir en el «frío suelo». La opinión pública estadounidense estaba siendo bombardeada continuamente por la idea de que Saddam Husein tenía armas de destrucción masiva y pensaba usarlas contra Estados Unidos o sus aliados, y por las fotos que mostraba Colin Powell de 2.5000 tanques iraquíes amenazando las fronteras de Arabia Saudí. (Cfs. Por ejemplo el documental *Confronting the Evidence*, 2004.)

Un programa de investigación periodística canadiense desmontó la campaña de Hill & Knowlton, que había impartido clases de teatro a la hija del embajador de Kuwait y aleccionado sobre las mentiras que debía decir. Los continuos informes de la ONU contradecían la teoría de que Iraq tenía armas de destrucción masiva, y Colin Powell admitió años después que había mentido y que nunca hubo tanques, como se podía ver por las fotos que un reportero estadounidense consiguió de satélites rusos.

Ya en el caso del hundimiento del *Maine* hubo una completa campaña de comunicación. A pesar de que «nunca se aclararon las causas o responsabilidades del siniestro», «la prensa norteamericana reclamó intensamente el castigo a España. “Remember the *Maine* and to hell with Spain” fue uno de los principales *slogans*.» (Black, 1999: 267. Nota del editor).

En *The president Vanishes*, durante la reunión de lobbistas, el director del periódico (que representa claramente al magnate William Randolph Hearst) apunta que para ello hace falta un eslogan con gancho, del tipo «Recordemos el *Maine*» o «Hagamos que el mundo sea un lugar seguro para la democracia». El objetivo del eslogan, era por supuesto, movilizar a la opinión pública en favor de la entrada en la guerra, a pesar del coste humano que esto suponía para las familias y los jóvenes estadounidenses. Durante la Segunda Guerra Mundial uno de los eslóganes más escuchados fue, en un derroche de originalidad, «Remember Pearl Harbor».

En cualquier caso, la realidad es que tras el ataque sobre Pearl Harbor el debate quedó en papel mojado, y las fuerzas propagandistas estadounidenses se centraron en recabar el mayor apoyo social posible en una guerra que ya había sido declarada. En este contexto de esmerada atención del gobierno estadounidense sobre la opinión pública surgiría, meses después, la Oficina de Información sobre la Guerra.

Fue en mayo de 1942 cuando el Gobierno Federal de los Estados Unidos anunció la creación de la «Office of War Information» (OWI), cuyos objetivos eran explicar la guerra a los ciudadanos a través de prensa, radio y cine.

La OWI no era la única oficina del gobierno que se dedicó a la guerra psicológica y a la creación y distribución de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría.

Estados Unidos pretendía desde el principio convertir la Segunda Guerra Mundial en una «guerra ideológica», ya que oficialmente «la promoción internacional de la filosofía democrática norteamericana» constituía la única finalidad de su compromiso contra el fascismo. Así, el Departamento de Estado fue despojado básicamente de sus poderes (salvo para Latinoamérica) y estos fueron trasladados en parte al propio ejército que creó sus servicios de «guerra psicológica», y sobre todo los nuevos organismos federales autónomos. Los más importantes fueron la Office of War Information (OWI) y el OSS (nuevo servicio central de informaciones), que van a repartirse las tareas de la siguiente forma: el OSS llevará a cabo las operaciones denominadas de «propaganda negra», es decir que no manifiesta su procedencia, y la OWI, dotada de poderes muy importantes en los mismos Estados Unidos, fue encargado de orientar y seleccionar toda la producción de información y cultura de la nación para infundirle un espíritu patriótico y conquistador. (Eudes, 1984: 113)⁴

La lista de agencias, divisiones y secciones dedicadas a la propaganda durante la guerra y los años posteriores es en realidad inabarcable («Psychological Warfare Executive», «Information Control Division», «State Department's Policy Planning Staff» (antecesora de la CIA); «International Organizations Branch», y un largo etcétera), pero la que realmente nos interesa aquí es la *Office of*

⁴ Eudes cita el documento *The Agency in Brief 1971*, USIA Publication, impreso para uso del Comité on Foreign Affairs, U. S. government Printing Office, Washington D. C., 1971, p. 157.

War Information, que estaba encargada de las relaciones con Hollywood, y de la cual fuera director Elmer Davis.

William Hays se había negado en principio a la «deriva propagandista» de Hollywood. En realidad a que Hollywood tratara temas políticos de cualquier tipo, como hemos visto en el apartado anterior, pero la fuerza de los acontecimientos sobrepasó la pretensión de asepsia de la Industria. En 1939 Hays había conseguido censurar la versión cinematográfica de *Idiot's Delight*, una historia antibelicista y antifascista de Robert E. Sherwood exhibida en Broadway en 1936, porque alemanes e italianos salían mal retratados, y eso supondría renunciar a los beneficios de exhibición en ambos países. «A powerful play had been reduced to another trite love story», señalan Koppes y Black (1990: 23), en una tendencia que se volvería clásica para la censura estadounidense.

Al año siguiente, el mes de julio de 1940, Hays cerró filas con el gobierno Roosevelt, y creó el «Motion Picture Committee Cooperating for Defense». (Koppes y Black, 1990: 33).

A partir de este momento la explosión propagandística a través de Hollywood alcanzó todos los ámbitos de la sociedad estadounidense. Hollywood al completo se volcó en la guerra. Las «estrellas» se alistaban y hacían su parte, ya fuera con un fusil, delante de las cámaras, o detrás.

John Ford recibió el grado de capitán de navío y pasó a dirigir la producción cinematográfica de la *U.S. Navy*, mientras el coronel Frank Capra lo hizo para el Ejército y el mayor William Wyler para las Fuerzas Aéreas. (Gubern, 1987: 13)

Cada arma del Ejército estadounidense tuvo dedicadas sus propias película (Koppes y Black, 1990:

36), se instalaron mesas de reclutamiento en la puerta de los cines (40), se establecieron nuevas entidades de censura previa a cargo de personal militar (110-113), se diseñaron contenidos con el objetivo de preparar a la población para la muerte de los jóvenes familiares y amigos (*Happy Land*, 1943) (162), o de transmitirles que el deber está antes que el amor (216).

Pero quizás el hecho más reseñable desde el punto de vista de la manipulación del marco de lo representable fuera el tratamiento que durante algunos años se le dio al tema del comunismo, o más específicamente, de los países comunistas. Nos referimos al intento de manipulación de la opinión pública en el sentido de borrar unas ideas previas e instaurar en su lugar unas nuevas. En resumidas cuentas, de olvidar que el comunismo era un enemigo «eterno» y convertirlo en aliado de la noche a la mañana.

En efecto, durante un breve lapso de tiempo, los anterior y posteriormente denostados comunistas aparecen en el cine como héroes. Según Javier Coma, desde 1942 a 1945 son al menos un centenar de películas las que incluyen contenidos elogiosos para la Unión Soviética. A veces unas frases, otras un personaje, y en otras ocasiones es la película entera la que está diseñada como una loa a la Unión Soviética. (Coma, 2007: 20)

A esta época pertenecen películas como *La estrella del Norte* (*The North Star*, 1943), *Días de gloria* (*Days of Glory*, 1944), *Song of Russia* (1944), *Misión a Moscú* (*Mission to Moscow*, 1943) y *Counter-Attack* (1944). A estas películas de ficción hay que sumarles el capítulo dedicado a la «enorme y amistosa» Unión Soviética de la serie de documentales *Why We Fight* (1943-1945), en la que participara Frank Capra.

En realidad, «la inmensa mayoría de la opinión pública estadounidense había cambiado tres veces su forma de pensar acerca de Rusia. Primero estuvo *en contra* -tras la participación de Polonia y de la “diabólica” guerra de Finlandia-. Stalin, en las viñetas de los periódicos parecía una repugnante mezcla de lobo y oso. Luego, con igual rapidez, la opinión se tornó *favorable* a Rusia: después de la invasión nazi de Rusia en 1941. De pronto, Stalin apareció embellecido, representado en los dibujos como un caballero con armadura defendiendo el Kremlin contra una horda de teutones, o se reproducía su imagen de las fotografías de perfil adelgazadas e idealizadas de Margaret Bourke-White. Luego, de nuevo, en 1943, el sentimiento filoruso se vio reforzado tras la batalla de Stalingrado» (Stonor Saunders 2001: 61-62)

En Gran Bretaña la situación era parecida. Durante la guerra se fabricó para la opinión pública una imagen muy positiva de Stalin, que tras el fin de la guerra había que desbaratar. El diplomático Adam Watson, perteneciente al IRD (*Information Research Department*) creado en 1948 para combatir el comunismo, se preguntaba: «Durante la guerra, habíamos ensalzado a este hombre, aunque sabíamos que era terrible, porque era nuestro aliado. Ahora la cuestión era “¿Cómo nos deshacemos del mito del Buen Tío Joe, que construimos durante la guerra”» (Stonor Saunders 2001: 91)⁵

Tras la guerra y con el comienzo de la Guerra Fría, para Hollywood y la opinión pública los rusos pasaron a convertirse de nuevo en el enemigo, la encarnación del Mal en el mundo, y los alemanes, de nuevo aliados políticos en la RFA, aparecieron como héroes militares. A esta serie pertenecen *Rommel, el Zorro del desierto* (*The Desert Fox: The Story of Rommel*, 1951), *El zorro de los océanos* (*The Sea Chase*, 1955) y *Duelo en el Atlántico Norte* (*The Enemy Below*, 1957).

El mismo año de estreno de esta última película 1957, se repuso para la televisión una nueva

⁵ La autora cita de una entrevista telefónica a Adam Watson de agosto de 1998.

versión de *La estrella del Norte* (The North Star, 1943), con el título de *Armored Attack*. Mientras que en la primera versión se retrata la resistencia de un pequeño pueblo (aparentemente ruso aunque no se menciona) al avance y la conquista nazi, en la segunda versión

it had been edited in a video equivalent of Orwell's Ministry of Truth, turning the politics of the film upside down. Comments are inserted throughout *Armored Attack* to repudiate the sentiments that had animated *The North Star*. A new ending was added as well -documentary footage showing Russians tanks suppressing the Hungarian Revolution of the previous year. Just in case the audience still did not get the point, a narrator announces that the valor of the peasants depicted in *Armored Attack* should not obscure the brutality of the Soviet leadership, which was equated with the German invaders who are repelled in the film. A voice-over prologue nevertheless apologizes for any pro-Soviet impressions that might have inadvertently remained. (Whitfield, 1991:132)

Si esta práctica, digna del Ministerio de la Verdad, como señala Whitfield, hubiese renacido en los últimos años tal vez tendríamos el enorme placer de ver una nueva versión de *Rambo III* con las ideas políticas vueltas boca abajo. Es decir, con los aliados talibanes, «soldados místicos», convertidos de nuevo en enemigos.

13.La caza de brujas en Hollywood.

Apenas tres lustros después de la instauración efectiva del Código Hays, en 1934, el ambiente cultural en Estados Unidos había cambiado profundamente. Se había participado en otra guerra mundial y se había ganado, otra vez, parecía que de forma exclusiva. El frente ruso desapareció

oportunamente de unas pantallas que bastante lo había ignorado, y por supuesto se ocultó que si alguna potencia tenía derecho a alzarse con la gloria de la victoria, era la Unión Soviética.

El escenario político mundial se había polarizado entre las dos grandes potencias, y ambas hacían sus movimientos por conservar y aumentar su poder. El espionaje y la interferencia cultural eran armas de uso continuado en ambos bandos. En Estados Unidos, este ambiente de creciente anticomunismo cristalizó en figuras relevantes, líderes de opinión como el senador de Wisconsin Joseph McCarthy (1947-1957), o la autora de la *Screen Guide for Americans*, Ayn Rand.

13.1.El Comité de Actividades Anti-americanas.

La Comisión Dies, antecesora de la Comisión (o Comité) de Actividades Anti-americanas fue creada en el año 1938 para investigar si algunas asociaciones políticas estaban financiadas por dinero extranjero, lo que contravenía las leyes federales. El FBI, dirigido por el todopoderoso J. Edgar Hoover, que ostentó el cargo desde 1924 hasta su muerte en 1972, se encargó de investigar las denuncias vertidas por la Comisión. El objetivo principal era el Partido Comunista, que por aquellos años contaba con 70.000 afiliados en Estados Unidos.

El 23 de octubre de 1939 el secretario general del Partido Comunista, Earl Browder, fue arrestado por el FBI y condenado a cuatro años de prisión por violación del pasaporte. Sin embargo el gobierno de Roosevelt le conmutó la pena. (Gubern, 1991: 13)

El caso es sintomático del enfrentamiento de poderes existente entre las instituciones estadounidenses de la época (y podemos aventurar que casi de todas las épocas). Las fuerzas más

reaccionarias se enfrentaban al «izquierdismo» y la blandura de Roosevelt, que con su «New Deal» había infestado las instituciones de comunistas. Incluso la misma Casa Blanca sería investigada, o así se supo según denunció Eleanor Roosevelt, cuyas secretarías fueron objeto de la atención del FBI. La mujer del presidente lanzó un dardo envenenado a Hoover y afirmó que aquello le recordaba a la Gestapo. (Gubern, 1991: 14)

Estas fuerzas se desnivelaron radicalmente cuando Harry S. Truman proclamó y puso en marcha en 1947 la conocida «doctrina Truman», por la cual se haría el mayor esfuerzo para económico y militar en apoyo de los países amenazados por el comunismo. Desde luego si había que limpiar el mundo de comunistas, lo primero era empezar por barrer la casa. En efecto, nueve días después de proclamar su «doctrina», el presidente dictó el Programa de Lealtad de Empleados Federales («Federal Employees Loyalty Program»). El FBI hurgó, legalmente, en la vida privada de dos millones y medio de funcionarios.

En 1951 se enmendó el decreto, para darle más vigor, pues donde antes se decía «existan *motivos razonables* para creer que la persona implicada es desleal», pasó a decir «existan *dudas razonables* con respecto a su lealtad.» (Gubern, 1991: 16)

En septiembre de 1950 se había aprobado una ley que ordenaba la inscripción en un registro de todas aquellas personas consideradas subversivas, en previsión de internarlas en campos y expulsar a las que fueran inmigrantes («McCarran Internal Security Act»), ¿por qué iba a quedar el nido de rojos que era Hollywood apartado de las purgas?

En 20 de octubre de 1947 se iniciaron las sesiones del Comité de Actividades Anti-americanas del

Senado (HUAC), con el productor Jack L. Warner como primer interrogado. La persona que estaba a cargo de la productora conocida por tratar de una forma demasiado cruda los problemas sociales de los años 30, se encargó de relatar una serie de nombres y películas que podían contener ideas comunistas. Su principal «pecado» había sido producir *Mission to Moscow*, de la serie de películas pro-rusas durante la guerra, y por él tuvo que defenderse afirmando que el gobierno de Roosevelt le había pedido colaboración, aunque después se retractó y negó que el gobierno estuviera implicado. Lo mismo sucedió con Louis B. Mayer, de Metro-Goldwin-Mayer, pues tuvo que defenderse del cargo de haber producido *Song of Russia*. Después de Mayer declaró la furibunda anticomunista, nacida en San Petersburgo Ayn Rand.

Tras el impenitente desfile de los testigos de cargo llegó el turno a los 19 «testigos hostiles», de los cuales sólo once llegaron a declarar. La estrategia seguida por todos, menos por Bertold Brech, fue la de negarse a contestar preguntas sobre su filiación política por considerarlas anticonstitucionales. Brech, que era ciudadano alemán, extranjero por tanto, y podía ser extraditado, afirmó no haber pertenecido nunca a ningún partido comunista.

Lo que en principio parecía una victoria mediática de los «diez de Hollywood» (los once llamados a declarar menos Brech) pronto se convirtió en una derrota. Los productores les dieron la espalda en un comunicado oficial a finales de noviembre, y se comprometieron a no emplear o a despedir a los diez de Hollywood a menos que declarasen bajo juramento no ser comunistas. (Gubern, 1991: 54)

¿Qué había pasado? ¿A qué se debía este brusco cambio de opinión? ¿Era posible que los productores no conociesen la postura que iban a tomar sus trabajadores al ser llamados a declarar, acogiéndose a la Primera Enmienda?

Obviamente lo sabían y les apoyaron, hasta que de nuevo fueron llamados al orden por los banqueros de Nueva York, en una reunión secreta celebrada desde el 24 de noviembre y durante dos días en el Hotel Waldorf Astoria de la misma ciudad. Esta llamada al orden no fue un hecho desconocido en la época. Román Gubern cita a Brosley Crowter del New York Times: «parece claro que esta acción fue maquinada por los grandes ejecutivos de Nueva York, los señores de la industria, y no los *producers* de Hollywood, que forman un grupo diferente y subordinado.» (1991: 54)

El cambio de postura dictado por los centros de poder a sus subordinados los productores, sirvió, igual que trece años antes con el Código Hays, de espaldarazo a la HUAC y a la ideología que representaba. En seguida se abrieron procesos judiciales contra los «diez de Hollywood», acusados de desacato al Congreso. Los números de la votación en la Cámara de Representantes o Cámara Baja (que formalmente representa la opinión pública) son bastante elocuentes de la atmósfera ideológica: 346 votos a favor y 17 en contra.

El 10 de diciembre de 1947 los diez de Hollywood fueron fichados y meses después condenados, la mayoría, a mil dólares de multa y un año de prisión. Este hecho es bastante sintomático de que la atmósfera ideológica había comenzado a justificar las mayores aberraciones, como que diez personas fueran condenadas por negarse a contestar sobre sus preferencias políticas, amparándose en la propia Constitución estadounidense.

Las purgas ideológicas, existentes en todas las instituciones estadounidenses, llegaron entonces a Hollywood. Aquellas personas que no eran fieles mantenedores y propagadores de la nueva hegemonía ideológica, eran expulsadas de la vida laboral, incluidas en las famosas «listas negras», y condenadas al ostracismo social. Los sindicatos de actores, escritores y directores fueron

convenientemente «limpiados» de individuos subversivos.

En 1951 hubo una segunda serie de sesiones sobre las actividades anti-americanas en Hollywood, con una convocatoria de 90 nuevos testigos. La historia de la infamia es bien conocida: presiones, delaciones a amigos, arrepentimientos públicos (en casos como el de Edward Dmytryk abatido desde la cárcel), emigraciones forzadas, etc. Al finalizar las sesiones había una lista con 324 nombres de personas «indeseables» escritos. ¿Había terminado la pesadilla para el resto? La ultra-conservadora *Legión Americana* no se dio por satisfecha hasta que los productores se reunieron con ella y prometieron que acogerían de buen grado cualquier información privada sobre infiltración comunista en Hollywood, pero que por favor se abstuvieran de seguir publicando nombres de sospechosos. La *Legión Americana* dio en privado 300 nuevos nombres, aunque advertía que provenían de «fuentes muy dispersas y no garantizaba que la lista estuviera exenta de errores». (Gubern, 1991: 86)

La expulsión de los «blacklisted» de Hollywood, mitigada en el caso de algunos guionistas por el trabajo bajo seudónimo, supuso por supuesto la expulsión de las ideas inconvenientes que quedaban para la ultraderecha en el marco de lo representable en una pantalla de cine. El Código Hays y la caza de brujas suponen los dos mayores virajes hacia la derecha del marco ideológico de la cultura popular estadounidense, gracias a la extensión del fenómeno cinematográfico. El caldo de cultivo de la paranoia y la omnipresente sospecha de comunismo dio a luz un nuevo código de producción, esta vez a título individual y por supuesto sin fuerza de imposición. Aunque sí fue, como veremos bastante popular, al menos durante el breve tiempo en que lo fue su autora, la citada Ayn Rand.

13.2. Screen Guide for Americans.

Ayn Rand había trabajado como extra en la colosal *Rey de Reyes* (King of Kings), de Cecil B. DeMille, en 1926, antes de convertirse en guionista de la Universal, Paramount y MGM. En 1943 publicó *The Fountainhead*, novela de la que se vendieron dos millones de copias en nueve años, y que fue llevada al cine por King Vidor en 1949, adaptada por la autora. Rand no era, entonces, ni mucho menos desconocida cuando sacó a la luz su panfleto sobre cómo debían hacer las películas los productores, directores y guionistas estadounidenses.

Screen Guide of Americans fue distribuida en 1950 por la Motion Picture Alliance y reimpressa a partir de entonces por el *New York Times* y otras revistas. El texto y la forma de expresión responde al pensamiento del ala derecha del partido republicano, denostando la libertad y el pábulo que dan los productores de Hollywood a las ideas «claramente» comunistas que se muestran en sus películas. Ejemplos de esta expresión, tan cara a la ultraderecha, pueden ser las frases: «It is the moral duty of every decent man in the motion picture industry to throw into the ash can, where it belongs, every story that smears industrialist as such», o, hablando sobre el derecho a la libertad de expresión del que se aprovechan los comunistas, «freedom of speech does not imply that is our duty to provide a knife for the murdered who wants to cut our throat».

Como señala Stephen Whitfield en su obra *The Culture of the Cold War*, la concepción del comunismo que tenía Rand (y el ala derecha del partido republicano con ella), era extremadamente amplia, incluyendo cualquier tipo de colectivismo, e incluso las reformas que Roseevelt implantó en nombre del *New Deal* para frenar los excesos del capitalismo y mitigar la pobreza que el crack del 29 trajo consigo.

Y es que en realidad, en el Hollywood de la época de Rand, aparte de la serie de películas pro-soviéticas durante la guerra, poco comunismo se podía detectar. No en vano, incluso estrellas de Hollywood cercanas a su ideología, como Gary Cooper, que afirmaba en 1947 haber rechazado varios guiones por sus ideas comunistas, fue incapaz de citar uno sólo de esos guiones, poniendo como excusa que los leía de noche y que por ello no se acordaba bien. (Whitfield, 1991:132, 147)

En definitiva, Rand citaba como objetivo de sus críticas el comunismo cuando en realidad se dirigía a cualquier idea que no casase estrictamente con los supuestos individualismo y liberalismo que tenían por bandera el más rancio capitalismo. Entre las filas de los comunistas se podía contar a los simpatizantes del partido demócrata, que aparentemente veían con buenos ojos a los sindicatos, y que se dedicaban a hacer películas en las que el genuino espíritu «americano» de emprendimiento y alta estima de los valores individuales era traicionado, en base a unos personajes absolutamente negativos, como empresarios malvados o trabajadores con ansias colectivistas.

En este sentido, el código de Rand llegaba con veinte años de retraso, porque la MPPA ya había acabado con la mayoría de estas representaciones a raíz de la instauración del Código Hays. Sin embargo, el código de Rand es muy interesante porque complementa, sin tapujos el anterior, y sobrepasa las fronteras que Hays no quiso sobrepasar explícitamente. En efecto, si el Código de Hays estaba basado en el mantenimiento y defensa de la moralidad, el de Rand era una defensa a ultranza de los principios políticos y económicos del más crudo capitalismo. La esencia del mismo es que no cabe representar la más mínima duda con respecto a la bondad del capitalismo y las poderosas manos que lo manejan.

A continuación citamos los trece epígrafes desarrollados en la *Screen Guide for Americans*, bastante ilustrativos de la postura de su autora sin necesidad casi de comentario.

1. Don't take politics lightly.
2. Don't smear the Free Enterprise System.
3. Don't smear Industrialist.
4. Don't smear wealth.
5. Don't smear the profit motive.
6. Don't smear Success.
7. Don't glorify failure.
8. Don't glorify depravity.
9. Don't deify «The Common Man».
10. Don't glorify the collective.
11. Don't smear an independent man.
12. Don't use current event carelessly.
13. Don't smear American political institutions.

Tal vez el noveno punto, donde se recomienda la no deificación del hombre común, sea una declaración expresa de la lucha de clases, y de la huida hacia delante de la supuesta cultura estadounidense al respecto: la movilidad social al alcance de cualquiera que se esfuerce lo suficiente y persevere en su trabajo. En otras palabras, el mito difundido por Horatio Alger, invariablemente, en sus docenas de novelas. En fin, el «sueño americano» del botones que llega a ser dueño de la cadena de hoteles, «cumplido» por la familia Hilton.

Con el paso del tiempo y la inestimable ayuda de sus «excéntricas» ideas, como por ejemplo su ateísmo, además de otros hechos como la pérdida de fuerza del «macartismo», Rand fue perdiendo apoyos políticos y quedándose sola en su cruzada contra el pan-comunismo.

Pero lo cierto es que la figura y las ideas de Rand había ejercido una labor inestimable en la negociación sobre el marco de lo representable que se llevó a cabo durante los años de la caza de brujas. En efecto, es una norma básica en las negociaciones de cualquier tipo que si tu objetivo es conseguir 10, debes exigir 20, y luego ir cediendo al tiempo que la otra parte hace lo propio. Rand encarnaba el 20, igual que lo encarnó la *Legión de la Decencia* durante los años 30, y la *Legión Americana*, contemporánea suya.

Hollywood tomó buena nota del éxito de Rand y de sus ataques a la permisividad ideológica de los productores. Así, una persona que se lamentaba de que la más gravosa falta de los empresarios estadounidenses era su demasiado altruismo y que negaba en rotundo la existencia de problemas laborales en su país, acabó interviniendo indirectamente en los guiones de la industria. Y aún más, Rand acabó enfocando el recuadro de lo representable en las pantallas varios grados más a la

derecha en el espectro político.

14.El Código del Cómic.

Las discusiones sobre lo representable y lo no representable no se circunscribían sólo al ámbito de Hollywood, como se puede suponer. La ola conservadora afectó a otros ámbitos culturales, como el de la edición de cómics, que tuvo su propio código de editores desde 1954.

En 1954, una comisión de investigación del Congreso de los Estados Unidos hirió de muerte a EC Comics, editorial de cómics de terror. Tras las purgas de contenidos prohibidos, las editoriales que resistieron se asociaron para sobrevivir y redactaron un Código del Cómic draconiano, que asegurase un contenido apto para los niños. Por su espíritu maligno, su rigurosidad mecánica y su minuciosa articulación en síes y noes, el Código tenía un tono casi *soviético* -por usar el lenguaje de la época-, y en muchos aspectos era el reflejo exacto del Código Hays de producción cinematográfica de 1930 [...] La Policía del Pensamiento marchaba omnipotente por la tierra de la libertad. (Morrison, 2011: 79)

Los objetivos del Código del Cómic eran esencialmente los mismos que vimos en el código Hays.

El famoso autor de cómics Fran Miller lo describe de la siguiente forma:

The code through which most comics still pass insists on a benevolent world where authority is always right, policemen never take bribes, our elected officials always serve our best interest, and parents are

always good and sound people. They don't even make mistakes. The world we live in does not resemble the world of the censors. (Sharret, 1991: 38)

15.Hollywood y la Propaganda durante la Guerra Fría.

Nuestro objetivo en la guerra fría no es conquistar o someter por la fuerza un territorio. Nuestro objetivo es más sutil, más penetrante, más completo. Estamos intentando, por medios pacíficos, que el mundo crea la verdad. La verdad es que los americanos queremos un mundo en paz, un mundo en el que todas las personas tengan oportunidad del máximo desarrollo individual. A los medios que vamos a emplear para extender esta verdad se les suele llamar «guerra psicológica». No se asusten del término porque sea una palabra de cinco sílabas. La «guerra psicológica» es la lucha por ganar las mentes y las voluntades de los hombres. (Dwight D. Eisenhower, citado en Blanche Wiesen Cook, *The desclassified Eisenhower*, citado a su vez por Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría Cultural*.)

El asesoramiento de expertos en opinión pública es una constante en los ámbitos en que el poder se hace visible, y tiene por lo tanto unas extensas raíces que pueden rastrearse hasta el comienzo de la historia escrita, y probablemente más allá. En el siglo XX y en concreto en Estados Unidos, el teórico de la opinión pública Walter Lippmann asesoró al presidente Woodrow Wilson durante los años de la Primera Guerra Mundial. Pero al parecer fue Dwight D. Eisenhower fue el primer presidente de EEUU que contrató una empresa de relaciones públicas para la campaña presidencial, aconsejado por C. D. Jackson, que fue nombrado enseguida asesor especial del presidente para la

Guerra Psicológica, algo así como un ministro de propaganda encubierto. Como relata el mismo Eisenhower en sus memorias, rememorando su toma de posesión:

El resto de los días que pasé en Nueva York fueron dedicados en gran parte a la preparación del discurso de toma de posesión. Poco después de las elecciones ya había comenzado a pensar en el carácter de semejante discurso. Para que me ayudara a redactarlo, primero acudí a C. D. Jackson. Un ayudante suyo -ambos pertenecían al cuerpo de redacción de *Time-Life*-, Emmet J. Hughes, era escritor que poseía talento para componer bellas frases, y así, muy pronto, el señor Hughes se convirtió en mi principal ayudante para la organización y redacción de mi discurso. (Eisenhower, 1964: 119)

Más adelante aclara las funciones que ejercía Jackson, mientras relata las enmiendas de Churchill al discurso con que Eisenhower anunciaría su programa «Átomos para la Paz»:

Fue realmente divertido ver al Secretario de Estado, al presidente de la Comisión de la Energía Atómica y a mi principal consejero sobre «propaganda» ayudar a hacer reproducir con el mimeógrafo y a coser las cuartillas con alambre. (Eisenhower, 1964: 266)

Nueve años después de la creación de la OWI, C.D. Jackson, unificó las «competencias» en guerra psicológica diseminadas por varios organismos, entre ellos la CIA (creada oficialmente el 18 de septiembre de 1947, sobre el germen de la OSS, Oficina de Servicios Estratégicos), el Departamento de Defensa, el Departamento de Estado y la sección cultural del Plan Marshall (la Administración para la Cooperación Económica, que gestionaba el Plan de ayuda económica a Europa). El nuevo organismo se llamó Consejo de Estrategia Psicológica (Psychological Strategy

Board, PSB) y fue creado el 4 de Abril de 1951.

El plan «doctrinal» o «ideológico» del Consejo apareció por primera vez en un documento sobre estrategias clasificado como PSB D-33/2. El propio documento sigue siendo información clasificada, pero se conoce parte de su contenido gracias a un largo informe interno, en el que un atribulado oficial del PSB, Charles Burton Marshall, cita libremente los pasajes que más le inquietaban. (Stonor Saunders, 2001: 212)

A la pregunta de cómo podía un gobierno presentar un amplio sistema doctrinal propio sin adoptar el color del totalitarismo, Marshall se respondía que el documento no lo indicaba, y que en realidad, aceptaba la uniformidad como sustituto de la diversidad.

Postulan un sistema que justifica «un tipo especial de creencia y estructura social», que comprende «todos los campos del pensamiento humano»... «todos los campos intelectuales, desde la antropología y la creación artística, a la sociología y a la metodología científica». Luego, seguía criticando la propuesta que se hacía en el documento de «una maquinaria» que produzca ideas que representen «el estilo de vida americano» sobre «una base sistemática y científica». [...] Pronostica un «movimiento intelectual a largo plazo» [...] y tiene el propósito, no sólo de combatir el comunismo sino de «romper los esquemas de pensamiento sectario y doctrinario» proporcionando una base intelectual para las «doctrinas hostiles a los objetivos americanos». (Stonor Saunders 2001: 213)

Las implicaciones para el mundo de las ideas de un documento de este tipo son difíciles de minimizar. Es de hecho la prueba más fehaciente de la vocación del Imperio a imponer la hegemonía ideológica a nivel global.

El plan doctrinal-ideológico del PSB alcanza, gracias al desarrollo de las telecomunicaciones, una cota absolutamente histórica en el dirigismo mental y moral, en la manipulación de las mentes de forma extensiva e intensiva. Se convierte en una completa superestructura ideológica que abarca desde el comportamiento en la alcoba hasta los libros de texto de los colegios, pasando por el arte, la ciencia y todos los campos de experimentación y conocimiento. Si el mundo es una «aldea global», las ideas dominantes que lo recorren de cabo a rabo salen de una habitación de hotel, donde se reúnen los oscuros funcionarios que diseñan las ideologías.

Uno de los objetivos particulares dentro del magno plan doctrinal del «funcionario de las ideas», o experto en opinión pública, C. D. Jackson, era lograr una estrecha colaboración con la industria de Hollywood. El 23 de abril de 1953 Jackson tiene una entrevista con Cecil B. DeMille, recientemente nombrado consejero especial sobre el cine de la *Motion Picture Service*, de la que sale absolutamente encantado. Días después, el 19 de mayo, Jackson escribe una carta al ultraconservador Henry Luce, dueño del imperio de comunicaciones Time-Life, en la que se expresa sobre DeMille con estos términos:

Está completamente de nuestra parte... está impresionado con el poder de las películas americanas en el extranjero. Tiene una teoría, que suscribo por completo, de que la utilización más eficaz de las películas americanas no es diseñar toda una película para tratar un determinado problema, sino hacer que en las películas «normales» se introduzca una línea de diálogo apropiada, un comentario, una inflexión de voz, un gesto. Me dijo que en cualquier momento que yo le diera un tema sencillo en relación con un país o una zona, encontraría la forma de tratarlo en una película. (Stonor Saunders, 2001:402)⁶

⁶ La cita de archivo de Stonor Saunders corresponde al 19 de mayo de 1953 CDJ/DDE.

Habiendo comprobado que las primeras películas que pretendían «vender» los puntos de vista estadounidenses habían sido recibidas con frialdad en Europa, debido a su más que evidente motivación propagandista (Eudes, 1984: 121, Stonor Saunders, 2001), DeMille aconsejaba un tipo de propaganda más sutil, de presentación encubierta, y que atravesase transversalmente las obras que no tenían específicamente un fin propagandístico.

El entusiasmo de Jackson estaba plenamente justificado: la aportación de DeMille fue una genial idea utilizada desde entonces en un sin fin de títulos. No era ni mucho menos algo a lo que no estuviesen acostumbrados los censores de Hollywood, que además de cortar escenas y eliminar o transformar líneas de texto, se habían dedicado a proponer nuevas escenas, diálogos e incluso personajes, todo con la intención de neutralizar o introducir determinadas ideas en las mentes de las personas espectadoras. Tampoco era una práctica desconocida anteriormente. Jowet y O'Donnel, por ejemplo, mencionan la eficacia de la misma a comienzos de los años 40:

American films managed to develop a most potent combination of being able to entertain and propagandize at the same time, thus «getting the message across» while also attracting the large audiences that obvious propaganda and documentary films were seldom able to do. (1986: 78)

Sin ir más lejos, *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939), del año 1939, nos ofrece un claro ejemplo de las ideas que DeMille tenía en la cabeza al hablar con C. D. Jackson: Los guardas del palacio de la malvada bruja del Oeste visten, cantan y bailan al estilo ruso. Sin duda son este tipo de mecanismos de propaganda encubierta a los que DeMille se referiría años después en su

conversación con Jackson y por lo que éste quedó tan impresionado.

Pero aún es posible adelantarnos hasta el año 1920, cuando Rudolf Pabst resaltaba la idea que luego adoptaría DeMille, en su artículo «Bedeutung des Films», aparecido en el libro *Moderne Kinematographie*. Siegfried Kracauer cita a Pabst en los siguientes términos:

Pabst criticaba severamente los cortos de publicidad porque subordinaban el entretenimiento a la propaganda. Decía que cualquier público desea ser entretenido; por lo tanto, esos cortos se resentían por ser interludios aburridos. Explicaba el tremendo éxito de la mayoría de los filmes extranjeros de propaganda precisamente por el hecho de ser películas notables, plenas de suspense y de acción, películas -destacaba- que *sugerían la propaganda muy sutilmente en vez de vociferarla*. (1985: 50-51. Cursiva nuestra)

La aportación de DeMille tampoco fue exclusiva del cine, más bien era la muestra de los necesarios cambios que debía realizar la propaganda cultural estadounidense si quería responder a las expectativas que se le abrían tras la guerra, liderando medio mundo políticamente y económicamente y dueño del mayor aparato propagandístico conocido en la historia. El desfase entre el control tecnológico y de los medios y el diseño de contenidos propagandísticos efectivos para la audiencia no estadounidense era escandaloso.

Para hacer frente a esta deficiencia general, los remedios debían aplicarse a todos los aspectos de los programas, y los nuevos responsables de los servicios culturales elaboraron progresivamente un conjunto coherente de reformas profundas que dio origen a las técnicas sofisticadas de penetración

cultural actualmente vigentes. (Eudes,1984: 121)

Dentro del ámbito del cine, una de estas reformas fue el desarrollo de nuevas técnicas de propaganda en el cine narrativo, con un carácter más sutil y encubierto.

Entre las películas en las que la propaganda (en este caso anticomunista) resultaba evidente y chocante a una persona extraña a la cultura y el ambiente ideológico estadounidense, podemos mencionar títulos como *El gran Jim McLain* (*Big Jim McLain*, 1952), *The Red Menace* (1949), *Invasion USA* (1952), o el corto de media hora *Red Nightmare* (1962). En el tipo más «evolucionado», con una propaganda encubierta sutilmente, se encuentran por ejemplo *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) o la genial *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).

Pongamos un ejemplo más actual de la diferencia entre propaganda demasiado evidente y propaganda sutil: Es la diferencia entre *Independence Day* (1996), recibida con sorna en Europa y específicamente dirigida al público estadounidense, con *Braveheart* (1995), ambientada en la Escocia medieval pero evocando el liderazgo del pueblo estadounidense en la sempiterna «lucha por la libertad», en una situación de lucha contra el opresor similar a la de la guerra de independencia estadounidense contra el mismo enemigo inglés.

En enero de 1954, Jackson hizo una lista de «amigos» en Hollywood, dispuestos a ayudar al gobierno e «insertar en sus guiones y en sus actos las ideas correctas con la sutileza debida». Tras una purga salvaje de varios años y en un ambiente de escasa libertad de ideas, quien no era amigo podía considerarse fácilmente enemigo. La lista incluía a:

Cecil. B. DeMille, Spyros P. Skouras y Darryl Zanuck de la Fox. Nicholas Schenk, presidente de MGM y Dore Schary, productor. Barney Balaban, presidente de Paramount. Harry y Jack Warner, dueños de Warner. James R. Grainger, presidente de la RKO. Milton Rackmil, presidente de la Universal. Harry Cohn, presidente de Columbia Pictures. Walt y Roy Disney. Eric Johnston de Motion Pictures Association. Herbert Yates de Republic.

Como vemos, estaban escritos los nombres de los dueños o presidentes de todas las grandes productoras. En otras palabras, todas las grandes productoras de Hollywood estaban (y creemos que no existe razón alguna por la que hayan dejado de estarlo) en un momento u otro dispuestas a convertirse en emisores de propaganda, y a utilizar mecanismos sutiles de transmisión de ideas.

A partir del 16 de Diciembre de 1955 tuvieron lugar una serie de reuniones secretas entre el Estado Mayor Conjunto, el Pentágono, el Consejo de Seguridad Nacional, el Consejo de Coordinación de Operaciones, la Marina y algunos directores y productores de Hollywood para introducir el tema de la libertad en las películas de la industria. Entre las personalidades asistentes se contaban John Ford, John Wayne, Merian Cooper (accionista junto a Ford y otros veteranos de la OSS de la productora Argosy Pictures), y Ward Bond, presidente de la Alianza Cinematográfica para la preservación de los Ideales Americanos («Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals»). La Alianza era una organización dedicada a expulsar a los comunistas de Hollywood y colaboradora del Comité de Actividades Anti-americanas del Congreso (HUAC).

Se había puesto en marcha la operación «Militant Liberty», una de las campañas de propaganda más duraderas de Estados Unidos, para contrarrestar el avance de las ideas comunistas y vender los valores del modo de vida estadounidense.

El 6 de julio de 1956, al día siguiente de una de estas reuniones, hubo una cena en casa de John Wayne tras la cual

se proyectaron las películas *No eran imprescindibles* (They Were Expendable, 1945) y *El hombre tranquilo* (1952) y fueron estudiadas por Mr. Wayne y Mr. Ford para ver la forma en que se había introducido un punto de vista favorable a la Marina y a los patrones culturales del mundo libre en ambos filmes. (Stonor Saunders, 2001: 397)

16.Hollywood y la propaganda en la actualidad.

Ha llovido mucho desde una época tan siniestra para la cultura estadounidense como la de la caza de brujas. Los códigos de producción cultural han sido, al menos formalmente, superados. La libertad de representación en los productos de ficción no es censurada en la actualidad de forma directa, a través de instituciones creadas específicamente para ello.

Aunque tampoco hace falta.

Cuando la mayoría de los contenidos informativos, culturales y educativos salen del mismo conglomerado de cinco o seis empresas, que además responden ante los mismos dueños de los conglomerados tecnológicos y militares, la disensión se convierte en una tarea ímproba (en los dos sentidos que da la Academia de la Lengua a la palabra: malvada y de enorme esfuerzo).

La concentración mediática en particular y económica en general ha convertido, más que nunca, el

marco de lo representable en el marco de lo posible. Es la hegemonía más perfecta. Es conocido el aserto de que lo que no sale por televisión no existe, en otras palabras, lo que no dicen las grandes corporaciones, no existe. Las alternativas siguen siendo borradas, las ideas peligrosas proscritas de las pantallas, que emiten una y otra vez los mantras dictados por el poder económico.

En la actualidad no hay códigos ni listas negras porque estos ya cumplieron su función en Hollywood. El Código Hays fue un éxito absoluto. La caza de brujas fue un éxito absoluto. Pero ya no son necesarias. Las formas contemporáneas de censura y propaganda «débil» son igualmente efectivas. O incluso más, habida cuenta de que se enmarcan en el proceso «natural» de la producción cultural. Pensemos por ejemplo en los cinco filtros de la información del modelo de propaganda propuesto por Chomsky y Herman. A saber: la propiedad de los medios (corporaciones multinacionales), la publicidad, las instituciones organizadas y con poder para «producir» noticias (agencias de noticias, departamentos de prensa, oficinas de comunicación, etc), línea editorial y ataques a las desviaciones de la línea marcada por el *establishment* (flak), y la creación de miedos artificiales.

El modelo es perfectamente aplicable a la producción audiovisual hollywoodiense, partiendo además desde la base de que las corporaciones dueñas de los medios de comunicación son las mismas que las de las productoras: Time-Warner, Fox, Disney, etc.

Las corporaciones no permiten, lógicamente, contenidos contrarios a sus propios intereses, elementos discordantes con su discurso, emitidos desde las fuentes que controlan. Y las escasas ocasiones en que lo permiten, los productos están tan distorsionados que apenas se reconoce una idea coherente en los mismos: *Los hombres que miraban fijamente a las cabras* (The Men Who Stare At Goats, 2009). Hay, por supuesto, honrosas excepciones: *La cortina de humo* (Wag the dog,

1997), como las ha habido siempre: *Los tres días del Cóndor* (Three Days of the Condor, 1975).

La publicidad empresarial en la producción audiovisual tiene ciertamente mayor hondura que el conocido «product placement», de tal forma que a veces es incluso preferible hablar en ocasiones de publicidad económica. El caso de la (inexistente) camiseta interior de Clark Gable sigue estando vigente, en sus dos versiones de presentación de nuevos productos y de representación de formas de vida. Cuando se vende un producto hablamos de publicidad empresarial, cuando se vende una forma de vida hablamos de publicidad económica. Y esta publicidad económica se compone de un determinado conjunto de ideas relacionadas que favorece el mantenimiento y buen funcionamiento del sistema económico en su conjunto: individualismo, consumismo, competitividad, temor, desconfianza, etc., son valores y sentimientos que directa o indirectamente aumentan el consumo y refuerzan el poder económico.

Las loas a la tecnología, las persecuciones de coches o motos, la localización de la socialización en entornos comerciales (*Friends*, *Cómo conocí a vuestra madre* [How A Met your Mother], las series adolescentes de Disney Channel.) y un largo etcétera, son situaciones insertadas en los contenidos audiovisuales gracias a la colaboración económica, que se convierte de nuevo en elementos censor y propagador de ideas.

En cuanto a las instituciones no empresariales, principalmente políticas y religiosas, su influencia sobre los contenidos sigue el mismo patrón, canalizado a través de sus oficinas de comunicaciones. Pero existen además los casos en que las productoras solicitan ayuda a alguna institución, como la Casa Blanca o el Ejército, para rodar en el despacho Oval o en un portaaviones. En estos casos los guiones deben ser enviados antes de comenzar el rodaje, y los productores aceptar los cambios e inserciones sugeridos por la institución. En caso de negarse, la ayuda logística y material es,

obviamente, negada.

Most Americans are unaware that the U.S. military routinely reviews scripts and the Pentagon compels changes to convey the government's message. Although rarely publicly acknowledged, major films have been rewritten to remove negative, though historically accurate, facts to present a more positive military image. (Robb, 2004: 17)

Las listas y los detalles que ofrecen por ejemplo David L. Robb autor de *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censor the Movies*, o Matthew Alford, autor de *Reel Power. Hollywood Cinema and American Supremacy*, son desde luego extensas, y contiene hechos tan curiosos como el de *Parque Jurásico III* (Jurassic Park III, 2001).

En el final de esta película, según el guión, el personaje interpretado por Laura Dern recogía a los supervivientes de una isla infestada de dinosaurios, entre ellos su antiguo novio, y lo hacía pilotando ella misma un helicóptero del Departamento de Estado que había conseguido gracias a un amigo. Pero los productores querían un final más excitante, que incluyera además un pequeño desembarco militar, así que contactaron con el Cuerpo de Marines, que propuso aportar dos helicópteros SH-60 Seahawk, cuatro vehículos anfibios de asalto y ochenta soldados. Tras una breve negociación, desaparecieron del nuevo guión el helicóptero del Departamento de Estado y toda mención al mismo, y con el helicóptero también desapareció Laura Dern, que ahora se limitaba a mandar la ayuda de los marines:

You have to thank her now. She sent the Navy and the Marines

Le dice el Dr. Alan Grant a su pequeño compañero, cuando se montan en el helicóptero que los rescata. Cuando el helicóptero despegue, se puede ver claramente el logo del Cuerpo de Marines. Exigencias cumplidas, ayuda otorgada.

In the movies, when companies pay producers to show their products on screen, it's called «product placement». But when the government provides incentives to producers to make the military look good in their movies, it's known by a different name. It's called «propaganda». (Robb, 2004: 75)

Algunas películas a las que se negó la aprobación y la ayuda son *Apocalypse Now* (1979), *Ciudadano Cohn* (Citizen Cohn, 1992), *Mars Attack* (1996), *En honor de la verdad* (Courage Under Fire, 1996), y una larga lista de títulos tampoco exenta de curiosidades, por ejemplo lo que sucedió con *Broken Arrow: Alarma nuclear* (Broken Arrow, 1995).

La trama se concentra en el robo por parte de un comandante de las Fuerzas Aéreas de dos bombas atómicas y la labor de un capitán del mismo cuerpo para desbaratar sus planes. El Departamento de Defensa negó en rotundo el apoyo a la película, pero pidieron a los productores que redujeran la asociación entre el malhechor John Travolta y las Fuerzas Aéreas haciendo que no volviera a vestir la cazadora de vuelo tras robar las bombas. El capitán Hale, interpretado por Christian Slater sí lleva la cazadora durante toda la película. (Robb, 2004: 120)

Esta atención a los pequeños detalles es una de las máximas de las instituciones políticas y militares, que para influir sobre la producción audiovisual estadounidense siguen el consejo de

Cecil B. DeMille: «insertar las ideas adecuadas con la debida sutileza».

Si la estructura económica de la industria de Hollywood no ha cambiado, y con ella se mantiene la hegemonía ideológica, los métodos de inserción de propaganda tampoco han variado, y tampoco el trasfondo ideológico y los objetivos propagandísticos. No existe distancia alguna, más que la temporal, entre las dos frases que se citan a continuación:

Tenemos que hacernos oír en todo el mundo en una gran campaña de verdad. Esta tarea no es diferente a otros componentes de nuestra política exterior. (Harry Truman, 1950)

El 11 de septiembre nos enseñó una lección: Podemos y tenemos que hacer más por educar las actitudes de las audiencias extranjeras. (Charlotte Beers, Oficina de Comunicaciones Globales de la Casa Blanca. El País, 31 de julio de 2002, citado por Margarita Rivière en *El malentendido*).

En efecto, el 11 de noviembre de 2001 la administración Bush convocó a al menos cuarenta de los más altos ejecutivos de Hollywood, que se reunieron con Karl Rove, consejero del presidente. La reunión se debió parece mucho a la que mantuvieron los grandes de Hollywood con C. D. Jackson en 1953, salvo el pequeño detalle de que el enemigo había pasado del ser el comunismo a ser el terrorismo internacional.

Almost all the major studios, TV networks and unions were represented, as well as Hollywood's overarching trade association, the Motion Picture Association of America (MPAA) -which has since its

early days referred to itself as 'a little state department'. Rove outlined several themes he wanted Hollywood to publicise: the US campaign in Afghanistan is a war against terrorism, not Islam; people can 'serve in the war effort... in their communities'; US troops and families should be supported; 9/11 requires a global response; this is a 'fight against evil' and government and Hollywood are responsible for reassuring children of their safety. Employing exemplary double think, Rove made his request whilst insisting that 'content (of films) was off the table. There was supposedly to be 'no propaganda'. (Alford, 2010: 14)

Si el ataque sobre Pearl Harbor sirvió como detonante, entre otras muchas cosas, de una llamada a filas de la producción audiovisual estadounidense, el ataque a las Torres Gemelas y al Pentágono surtió el mismo efecto. Una nueva situación de guerra, un nuevo miedo, una nueva llamada al orden, un nuevo (viejo) orden mundial. Y, por supuesto, un nuevo marco ideológico cuyos bordes se vuelven a definir nítidamente. O estás dentro, con nosotros, o estás fuera, contra nosotros.

El atentado del 9/11 sirvió, en efecto, como catalizador de una política interior y exterior más agresiva de Estados Unidos, defensora del unilateralismo, de la guerra preventiva, de la intervención de las agencias de inteligencia tanto en casa como allende las fronteras. Como veremos, la doctrina del *shock* y la del «Nuevo Pearl Harbor» («Rebuilding America's Defenses», 2000) coinciden en la idoneidad de hechos traumáticos para implementar políticas que en caso contrario conllevarían una seria oposición de la ciudadanía.

Según Bruce Wayne en *Batman Begins*: «People need dramatic examples to shake them out of apathy».

Este es, como veremos, el margo general en que se elabora y recibe la producción audiovisual

estadounidense post 9/11. Entre ella la trilogía *Batman*, que estudiaremos en la tercera parte de esta tesis doctoral. Antes, en la segunda parte, describiremos la metodología de análisis crítico del discurso que aplicaremos a la narrativa audiovisual.

SEGUNDA PARTE. METODOLOGÍA

INTRODUCCIÓN.

1. Estética e ideología. Dos tendencias metodológicas.

Las metodologías utilizadas en el ámbito de los estudios culturales, y en concreto en el de los estudios cinematográficos, son lógicamente muy diversas. Y hemos de añadir, que, generalmente, también son bastante dispersas. De entre la diversidad tal vez podamos resaltar dos tendencias principales: una estética, centrada en la forma, y otra ideológica, centrada en el contenido.

Mattering has tended to be affirmed in one of two ways: the formal-aesthetic and the social-ideological. The first argues for, or assumes, the importance of film in terms of its intrinsic worth, whereas the latter focuses on film's position as symptom or influence in social processes. (Dyer, en Hill y Church, 2000: 2)

Estas dos tendencias han estado tradicionalmente netamente separadas, e incluso en algunos casos específicamente desconectadas. La primera tendencia se desdobra en el análisis filmico, que atiende principalmente a los aspectos formales, y la crítica cinematográfica, que añade al análisis los juicios de valor. (Casetti y Di Chio, 1991: 26)

Estos conceptos de análisis (filmico) y crítica (cinematográfica) suelen estar siempre asociados a los valores estéticos y formales, reduciendo en muchas ocasiones el impacto social de las obras

criticadas a la generación de tales o cuales niveles de disfrute, basados en un mejor o peor dominio de las técnicas creativas propias de cada arte en particular.

El impacto social de las obras, a las que se dedica el análisis de tipo ideológico, es a veces minimizado desde, precisamente, las instancias que más esfuerzo dedican a dirigir este impacto social. Por ejemplo, la ya citada insistencia de William Hays en que el cine es sólo y mero entretenimiento, resulta cuanto menos paradójica para alguien que se esfuerza en censurar, controlar y dirigir los mensajes emitidos desde las pantallas. Su práctica de censura contradice radicalmente sus palabras, por cierto repetidas como un mantra desde el origen del cine hasta nuestros días, por aquellas personas o instituciones que niegan la influencia ideológica que ejercen los productos cinematográficos, o que niegan que ellas las hayan confeccionado con intenciones de persuasión o influencia . (Veremos en su momento el ejemplo de Christopher Nolan, el director de la trilogía que analizaremos en la tercera parte de la tesis doctoral.)

Desde esta perspectiva, basada supuestamente en el principio de *Ars Gratia Artis* (el arte por el arte, por cierto el lema de Metro-Goldwyn-Mayer), es ya un lugar común separar taxativamente la estética de la ideología, considerando que la buena crítica debe ser aséptica, no contaminada de los prejuicios ideológicos que presumiblemente nublarían la capacidad analítica. Esta postura, mantenida como decimos especialmente desde el ámbito de la producción, también es sostenida por algunos analistas y críticos, como por ejemplo Jacques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film*. Analizaremos esta postura en el siguiente apartado.

Terry Eagleton expresa con estas palabras la preponderancia de esta perspectiva en su introducción a *La función de la crítica*:

La tesis de este libro es que hoy en día la crítica carece de toda función social sustantiva. O es parte de la división de relaciones públicas de la industria literaria, o es un asunto privativo del mundo académico. Que esto no ha sido siempre así, y que ni siquiera tenga hoy por qué ser así es lo que intento demostrar.

Desde el ámbito de las propuestas estético-formales de análisis filmico, también hay autores que resaltan, con mayor o menor fortuna, la necesidad de atender a los presupuestos ideológicos. Nos referimos a autores como Luis Alonso García (*Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*), o Edgar-Hunt, Marland y Rawle (*El lenguaje cinematográfico*), cuyas aportaciones también reseñaremos en el apartado siguiente.

Radicalmente opuesta a esta postura encontramos la que afirma que «toda narración es un discurso» (Gaudreault y Jost, 1995: 28).

El cine, por supuesto, no escapa a esta máxima, de hecho, la narración audiovisual, por sus especiales características de producción y recepción, es el máximo exponente de la inherencia discursiva de la narración

En palabras de Richard Dyer: «Hasn't film demonstrably been used to manipulate people to acquiesce in totalitarian regimes? In short, is not film inherently political?» (En Hill y Church, Eds, 2000: 6)

Por supuesto que lo es, y a analizarlo se dedican los estudios cinematográficos de corte más ideológico.

Aún así, de las palabras de Dyer puede derivarse una confusión que es necesario superar, presente en algunos textos dedicados al análisis fílmico o la crítica cinematográfica. Nos referimos a la confusión entre los ámbitos de la política y de la ideología. En otras palabras, a la confusión que supone reducir la ideología a la política, dejándose de analizar ideológicamente el film no político, como si el arte o el puro entretenimiento no estuviesen cargados de ideología, a veces *intencionalmente* cargados de ideología. Como si la narración no fuese discurso. En el caso del cine, la crítica ideológica de este tipo suele centrarse en el estudio académico de figuras históricas como David W. Griffith, Sergei M. Eisenstein o Leni Riefensthal, en el cine realista, en el género documental, en las películas anti-belicistas, o en el denominado cine comprometido. Esta es la postura que asume, de forma más o menos implícita, José Caparrós Lera en su *Introducción a la historia del arte cinematográfico* y otros de sus textos, cuando trata el cine político como en «género» aparte, siendo la realidad que el cine de «entretenimiento» es a veces más político que el cine «político». Por otra parte, Caparrós no niega la importancia de la ideología presente en las películas, ni la destierra de su modelo de análisis, como hacen Aumont y Marie. (Véase por ejemplo su *Análisis Crítico del Cine Argumental*, 1997)

Una característica distintiva entre las dos tendencias es que mientras que el análisis y la crítica estética encuentran asiento en el lenguaje cinematográfico, los textos dedicados a la crítica cultural y al análisis ideológico suelen basarse en la intuición y la experiencia analítica de la persona investigadora, que obvia hacer una descripción de su propia metodología de análisis. Las metodologías de los estudios realizados por autores y autoras como Robert B. Ray, Marcela Croce, Celestino Deleyto, Henry Giroux, Jean-Michel Valanetin o Peter Biskind, suelen quedar generalmente implícitamente contenidas.

En muchos ejemplos de análisis los diversos pasos realizados permanecen como trasfondo, ocultos en el interior de los resultados obtenidos: por ello se hace difícil tanto individualizar los procedimientos activados como enfrentarlos con otros posiblemente practicados en otra parte. El resultado es una cierta pérdida del sentido de orientación. (Casetti y Di Chio, 1991: 12)

Si Casetti y Di Chio, cuya perspectiva es eminentemente formal/estética, hablan de pérdida de la orientación en el ámbito metodológico, en el ámbito de la perspectiva ideológica, donde no existe ningún asidero, o donde los asideros que existen son todos mucho más evanescentes que el lenguaje cinematográfico, la desorientación es mucho mayor.

Ciertamente, desde que Casetti y Di Chio escribieron estas palabras la metodología del análisis fílmico en cuanto obra de arte ha vivido un gran desarrollo, debido en parte a su propia labor de estos autores.

El ámbito del análisis ideológico no ha vivido un proceso parecido. En primer lugar porque el análisis ideológico es un metalenguaje. Es decir que la herramienta de análisis y el objeto de estudio son esencialmente el mismo: las ideas.

En efecto, una de las principales críticas vertidas sobre el análisis ideológico, principalmente el de tipo marxista, es que parte de unas ideas preconcebidas, y que sobre ellas encaja el objeto u objetos estudiados. Y realmente es una crítica certera: no existe salida a las propias ideas. Más que la de hacer presente la propia postura y defenderla. (Como veremos más adelante, en esto seguiremos a Teun van Dijk.) En cualquier caso, si el principio de incertidumbre de Heisenberg afirma que, en microfísica, las medidas siempre aparecen perturbadas por el sistema de medición, ¿por qué no

asumirlo también en el ámbito de los estudios cinematográficos?

Obviamente una perspectiva formalista da resultados en términos de forma, un análisis marxista da resultados en términos de relaciones entre economía e ideología. Lo mismo sucede con las perspectivas psicoanalítica, estructuralista, feminista, etc.

En adelante nuestro objetivo será intentar definir claramente una metodología inclusiva de análisis textual/ideológico (o ya que hemos mencionado a van Dijk, una metodología de Estudio Crítico del Discurso narrativo audiovisual), que permita ser utilizada desde ámbitos diversos de las disciplinas de los estudios cinematográficos y culturales.

Film studies and cultural studies share a common interest in the textual analysis of popular forms and the history of the cultural and industrial systems which produce these forms. However, there are limits to the commonality this might imply. Film studies is intensely interested in the individual text and retains a fundamental acknowledgement of aesthetic value; cultural studies disavowed the notion of aesthetic value from the beginning and is only now returning to see just how it might come to grips with such a fundamental gap in its account of the operation of the culture. (Turner, en Hills y Church, 2000: 192)

Aunque no estamos plenamente de acuerdo con la terminología usada por Hill, que identifica demasiado llanamente «film studies» con análisis estético-formal, las posturas están bien descritas. Nuestra opinión, ya formulada por otras personas, es que estos límites deben ser superados:

Rather, I want to insist that in particular, the aesthetic and the cultural cannot stand in opposition. The aesthetic dimension of a film never exists floating free of historical and cultural particularity. Equally, the cultural study of film must always understand that it is studying film, which has its own specificity, its own pleasures, its own way of doing things that cannot be reduced to ideological formulations or what people (producers, audiences) think and feel about it. The first cultural fact about film is that it is film. (Dyer, en Hill y Church, 2000: 7-8)

Nuestra propuesta metodológica se basará en un intento de sistematización del estudio crítico de la narrativa audiovisual, integrando las perspectivas estético-formal e ideológica-cultural.

2. ¿Estética sin ideología? Crítica de la postura de Aumont y Marie.

Según la conocida distinción entre cinematográfico y fílmico de Gilbert Cohen-Séat de 1946 (Metz, 1973: 30), el hecho cinematográfico comprende los análisis sociológicos, políticos, ideológicos, económicos, históricos...; mientras que el hecho fílmico se refiere exclusivamente al texto.

En *Análisis del film*, Aumont y Marie sitúan su propuesta de metodología de análisis fílmico exclusivamente en el «hecho fílmico», sin abrir su campo de análisis al «hecho cinematográfico»:

Debemos destacar de entrada que el tipo de discurso que vamos a estudiar aquí se preocupa ante todo de los films considerados como obras en sí mismas, independientes e infinitamente singulares. Así, aquello de lo que queremos hablar se define de una manera más cómoda y clara en relación a todas las variedades del discurso sobre el film entendido de este modo.

Los discursos que abordan el film desde un punto de vista exterior a la obra no tendrán cabida aquí más que de un modo muy accesorio: existe un discurso jurídico, sociológico e incluso psicológico sobre el film, que puede proceder tanto del enfoque empleado como de las ciencias humanas. Nosotros los distinguiremos del análisis del film propiamente dicho.

El análisis del film, en la acepción que vamos a otorgarle a lo largo de esta obra, no es extraño a una problemática de orden estético o lingüístico. El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un presupuesto valorizador. (2009: 18)

La reducción autoimpuesta de la perspectiva de análisis propuesta conlleva alguna consecuencia que contradice radicalmente sus objetivos básicos. Por ejemplo, si el objetivo principal es «que sintamos un mayor placer ante las obras a través de *una mejor comprensión* de las mismas», ¿cómo es posible mutilar el análisis de una forma tan grotesca hasta reducirlo únicamente a sus llamados elementos filmicos, hurtando así la comprensión global de la obra misma? ¿O es que acaso aislar un objeto de su contexto y de las instancias que han contribuido a su creación no es limitar la comprensión del mismo de forma irreversible?

Robert Ray se expresa sobre la reducción de la que hablamos en términos del «problema de la articulación» del cine, siguiendo a Geoffrey Nowell-Smith:

Even while despairing the possibilities for film history, Nowell- Smith acutely locates the principal

roadblock as the «problem of articulation», by which he means the obvious, but the generally ignored fact that the cinema exists in a dense, shifting network of relationships with other processes or discourses, each with its own history and determinations, each influencing and influenced by others. Specifically, as a technologically dependent, capital-intensive, commercial, collaborative medium regulated by the government and financially linked with mass audiences, the movies find themselves immersed at least in the history of: technology [...], economics [...], competing commercial forms [...], filmmakers [...], other media [...], politics [...], the audience [...]. (Ray, 1985: 6)

Aumont y Marie parecen asumir la extendida opinión de que el conocimiento profundo de un producto cultural está reñido con el placer de disfrutarlo, una opinión posiblemente certera en cuanto a los trucos de magia se trata, pero pensamos que no funciona en el caso de las películas.

La relación entre cine e ideología viene tratada en el capítulo final del libro, como viene siendo acostumbrado en los manuales sobre análisis filmico. Aunque los autores explicitan que no niegan el valor del análisis ideológico, no pueden ocultar en su forma de escribir, plagada de connotaciones, la urticaria que les provoca tan sólo mencionar el tema:

Ya hemos recordado (capítulo 1) aquellos debates de los cine-clubs de posguerra en los que la gente se interesaba muy a menudo por un film en función de su supuesto contenido o de una apreciación ideológica de ese contenido. Los autores de este libro, como la mayor parte de los cinéfilos de su generación, recuerdan numerosos debates celebrados, por ejemplo, en torno al juicio ideológico que debía merecer un film americano cualquiera (del tipo: *Misión de audaces*, de John Ford, ¿es un film fascista?). Los argumentos y los «roles» (de la extrema izquierda o la extrema derecha) eran casi siempre los mismos, algo que resulta normal, puesto que el film, en el fondo, no representaba más que un pretexto. No pretendemos, ni mucho menos, negar la validez de todas esas discusiones, que

pudieron tener su utilidad aunque no hicieran justicia al film en cuestión. Pero, como ya hemos dicho a propósito de la noción de tema, creemos que el contenido de un film únicamente existe en función de la consideración de lo filmico. En lo que se refiere a ese «contenido» concreto que es el contenido ideológico de un film, pensamos que se encuentra *en* el texto -en el *texto*- y no, por ejemplo, en la historia contada, ni aún menos en las «intenciones» del «autor». (2009: 18)

El discurso vertido en el párrafo merece detenernos unos minutos para aplicarle una metodología de análisis crítico, ya que ejemplifica a la perfección la postura que niega la pertinencia y la utilidad del análisis ideológico. En realidad que niega incluso su posibilidad misma de existencia.

-Por ejemplo, en la frase «la gente se interesaba muy a menudo por un film en función de su *supuesto* contenido», se está negando la capacidad intelectual de «la gente» ya que se interesa por contenidos que no son contenidos, sólo son *supuestos* contenidos.

-¿Los debates se celebraban en torno «al juicio ideológico que debía merecer un film americano *cualquiera*». Es difícil de creer que la selección de películas a debatir se hiciera en base a su país de procedencia, sin importar su «supuesto contenido». Lo lógico es que se hiciera atendiendo a la carga ideológica de las mismas. Si en los debates a los que asistieron los autores, el método de selección era el primero (una película americana cualquiera), es comprensible que no aprendieran nada significativo en ellos.

-«El film, en el fondo, no representaba más que un *pretexto*.» ¿Un pretexto para discutir? ¿para ligar? ¿una diversión de *radicales* de extrema izquierda y extrema derecha que no tenían otra cosa que hacer? Lo que parece quedar claro es que los autores no fueron a ninguno de estos debates con el pretexto de aprender ni de alcanzar una mayor comprensión de una película, alumbrando en

compañía de otras mentes su dimensión ideológica.

-«No pretendemos, ni mucho menos, negar la validez de todas esas discusiones, que *pudieron* tener su utilidad aunque no *hicieran justicia* al film en cuestión.» ¿Acaso se puede hacer justicia a una película más que en la propia consideración que uno tiene de ella? Desde luego detenerse en consideraciones ideológicas que emanan de una película no puede ni acercarse al «hacer justicia» en el estrecho universo analítico que proponen Aumont y Marie.

Por otra parte, ¿qué nos parece este «pudieron tener su utilidad»? Obviamente el uso del pasado simple está bloqueando la posibilidad de su utilidad actual, relegando la pertinencia del análisis ideológico a las oscuras y olvidadas cavernas de los cine-clubs de posguerra.

-Podemos estar de acuerdo en que «el contenido de un film únicamente existe en función de la consideración de lo filmico». Es éste un hecho incontrovertible, el contenido de una película existe sólo en la película misma. Pero, desde esta verdad de perogrullo, hasta negarnos abrir el sentido de lo «filmico» a lo «cinematográfico», dista un trecho cuyo recorrido se nos antoja absolutamente irracional e irreal. Negar, como hacen Aumont y Marie en la frase siguiente, que el «autor» pueda tener una intención ideológica detectable en el contenido, o que la construcción de su relato siga unas pautas ideológicas conscientes o inconscientes, es empeñarse en no ver lo evidente.

-El uso de las comillas, como hacen Aumont y Marie en la frase final del párrafo citado, es una técnica periodística muy utilizada para modificar el sentido o los sentidos de la palabra entrecomillada. En este caso las palabras son «contenido», «intenciones» y «autor». En el caso de «autor» se niega el sentido unívoco e unipersonal del término, cosa con la que estamos totalmente de acuerdo si viene acompañada de una breve explicación sobre el carácter de creación múltiple que

tienen las películas, como hacen por ejemplo Edgar-Hunt, Marland y Rawle (2011).

La intención de los autores al modificar o extrañar el término «intenciones» con el entrecomillado es más difícil de captar. ¿Acaso quieren decir que el autor no tiene intenciones? O, más plausiblemente, que buscar contenido ideológico en las intenciones del autor es un sinsentido, porque el universo filmico no nos puede decir nada acerca de éstas.

El entrecomillado de «contenido» sí parece tener una intención más clara, que es la de negar al contenido ideológico de una película la entidad misma de contenido. «En lo que se refiere a ese “contenido” concreto que es el contenido ideológico de un film.» Lo que se pone en duda es la existencia de ese contenido concreto que es el contenido ideológico.

-Finalmente, leyendo de nuevo la frase: «En lo que se refiere a ese “contenido” concreto que es el contenido ideológico de un film, pensamos que se encuentra *en* el texto -en el *texto*- y no, por ejemplo, en la historia contada, ni aún menos en las “intenciones” del “autor”», no nos queda más remedio que preguntarnos ¿es que la historia contada o las intenciones del autor a la hora de plasmarla no son parte del *texto*? ¿A qué se reduce, entonces el texto? Parece ser que a una serie de imágenes y sonidos sucesivos inasibles e incomprensibles, por mucho *decoupage*, segmentación, descripción de las imágenes del film, cuadros, gráficos y esquemas que se le apliquen.

Paradójicamente, a pesar de que Aumont y Marie destierran de su propuesta de análisis filmico la perspectiva ideológica, es decir el estudio de la influencia de los textos filmicos sobre la mente de las personas o de la sociedad, tienen a bien preocuparse por la recepción de estos textos en el público desde una perspectiva psicoanalítica. A ello dedican un capítulo completo, redactado en un

estilo grandilocuente que contrasta con el párrafo analizado, y del que no nos resistimos a citar algunas líneas:

Ahora, a finales de los años 80, el psicoanálisis es -en los estudios literarios y artísticos- el centro, el objeto, el pretexto de debates más intensos que nunca, enfrentado a defensores de un enfoque crítico de los textos de naturaleza tradicional (=el texto es únicamente el texto, puede y debe relacionarse con la intención de su autor, no existe ninguna separación entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, etc.) con todos aquellos para quienes el texto, como cualquier otra producción intelectual, está invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas y afectando así al sujeto que lo recibe.

Modestamente -y sin querer legitimar aquí, de una manera global, el (importantísimo) lugar que ocupa el psicoanálisis en la actual práctica reflexiva-, querríamos recordar ahora la lógica de su utilización en el campo de los estudios cinematográficos. Como ya hemos señalado, el gran movimiento teórico que empezó a esbozarse desde 1965 partiendo del estructuralismo... (2009: 226)

En primer lugar hemos de admitir que, planteada en esos términos, no conseguimos descubrir la contradicción a que se refieren los autores. Ambas posturas nos parecen perfectamente concordantes.

Pero no nos detendremos en esta ocasión a analizar el discurso, aunque la coincidencia de los temas se presta a ello: debates, movimientos intelectuales, práctica reflexiva, ontología del texto, intención del autor, etc. Bástenos con resaltar que, desde nuestro modesto parecer, la diferencia en la importancia del tratamiento de la perspectiva de análisis psicoanalítico con respecto a la perspectiva de análisis ideológico, se debe más a los intereses particulares de los autores que a la esencia del

objeto de estudio.

No podemos olvidar que el objeto de estudio declarado, el film, es, desde todas las perspectivas, una relación entre la sucesión de imágenes (sonoras o no) y las personas o las personas que las visionan. Así, el psicoanálisis aplicado al cine se centra, según la perspectiva descrita por Aumont y Marie, en el terreno de las funciones estética y expresiva del lenguaje (cuyos contenidos son compartidos por una sociedad, si se quiere, como el inconsciente colectivo de Jung), mientras que el análisis ideológico se mueve en el terreno de la función fática del lenguaje, y por lo tanto toma esta relación como premisa básica más allá de la mera fruición ante un objeto artístico. Desde luego es un hecho constatado que, en la narrativa audiovisual, la función fática del lenguaje es en gran cantidad de ocasiones la que modela el discurso, por encima de la función estética a la que se reduce de forma insistente y casi obsesiva la perspectiva de Aumont y Marie. En otras palabras, existen entes, entidades o instituciones dedicadas a insertar mensajes de contenido ideológico y a varios niveles en la narrativa audiovisual.

No queremos tampoco dejar pasar la oportunidad de señalar que esta perspectiva pan-psicoanalítica del análisis fílmico, cuyo origen datan Aumont y Marie a partir de 1965, dejó más adelante paso a una hornada de autores que usaron el psicoanálisis en el análisis fílmico de una forma mucho más comedida, integrada en otras perspectivas de análisis.

Although psychoanalytic theory film theory has been subject to many forms of criticism over the past twenty years, it continues to expand both within and outside the academy. This is evident, not only in the work of cultural theorist such as Stuart Hall, but also in the relatively new areas of post-colonialism and queer theory, and in writings on the body. Scholars working in these areas do not use psychoanalytic theory in the totalizing way in which was invoked in the 1970s. Rather, they draw on

aspects of psychoanalytic theory to illuminate areas on their own special study. The aim in doing so is often to bring together the social and the psychic. (Creed, en Hill y Church, 2000: 85)

Desde el punto de vista de la función fática de la comunicación, es decir, de la influencia del mensaje en el comportamiento del espectador, el psicoanálisis se revela en ocasiones como una herramienta fundamental. No hemos de olvidar que la pretensión de influir en la mente y las acciones de las personas va de la mano del conocimiento del funcionamiento de la mente de esas personas, y para ello la teoría psicoanalítica ofrece una información de incalculable valor. Véase a este respecto, y en el campo concreto del cine de superhéroes, las aportaciones de Mark Fisher (2006) o Dan Hassler-Forest (2011).

Nuestra perspectiva al respecto es, obviamente, integradora, coincidiendo en esto con Douglas Kellner:

In addition to laying bare the sociopolitical fantasies and personal dreams and nightmares of an era, critical analysis of film can help dissect and deconstruct dominant ideologies, as well as show key ideological resistance and struggle in a given society at a specific moment. (2010: 39-40)

3.Estética con ideología. Posturas intermedias.

Entre las posturas que rechazan en carácter ideológico de las obras, y las que sólo se interesan por éste, existen obviamente toda una gama de posturas intermedias. Desde el ámbito de los estudios

culturales, la referencia a aspectos formales es una constante, aunque no suele estar excesivamente desarrollada. Desde el ámbito de los estudios estético-formales sucede exactamente lo mismo, la referencia a los aspectos ideológicos del cine suele quedar relegada para un capítulo o apartado final.

Ya que nuestra perspectiva de estudio cinematográfico (film studies) se acerca más a la de un estudio cultural, y obviamente la describiremos por extenso, dejaremos aquí reseñada la postura que integra el aspecto ideológico dentro de la estructura de análisis estético-formal. Lo haremos a través del breve comentario del tema en varios manuales de análisis cinematográfico.

-Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*.

El texto de Casetti y Di Chio es sin duda uno de los más interesantes manuales de análisis formal del film. La amplitud y profundización en los temas, su tratamiento analítico-sintético, sus frecuentes esquemas, sus resúmenes y su claridad de exposición lo convierten, en nuestra opinión, en uno de los manuales más útiles junto con el de Marcel Martin.

Todo esto no obsta para que su tratamiento de las relaciones entre el cine y la transmisión de ideología sea el habitual en este tipo de textos: unos párrafos al comienzo o el final del libro constatando la existencia de esta relación y su posibilidad de estudio. En éste caso, Casetti y Di Chio no sólo dejan constancia de la posibilidad del estudio ideológico del film, sino que además expresan su molestia por haber evitado el tema, y citan su tratamiento por parte de otros autores para quienes quieran profundizar en ello. Sin duda una de las perspectivas más inteligentes desde el punto de vista de un manual de análisis formal del cine.

La elección de una aproximación textual, con su atención a los principios de construcción y de funcionamiento de un film, nos ha consentido ampliar la mirada hasta encuadrar algunos aspectos clave de todo el dispositivo cinematográfico. [...] Pero la elección de una aproximación textual nos ha permitido también otras ampliaciones de horizonte, que quizás no hemos subrayado lo suficiente, pero que eran intrínsecas a todo cuanto íbamos diciendo. (1991: 265)

Se refieren a las dimensiones «transtextual» (los géneros cinematográficos, los sistemas de producción cultural) y «contextual», es decir del film como espejo de la realidad social y a la vez como modelo de la misma.

En el cuadro que hemos trazado, han quedado en la sombra dos aspectos fundamentales de todo texto: su valor estético y su carga ideológica. Omisiones en parte justificadas, aunque molestas. [...] Es distinto el caso de la ideología: está indudablemente relacionada con la estructura y la dinámica de un texto, tal y como hemos intentado explicar; sin duda, nace de una cierta disposición de los elementos, de ciertas formas de representación, de la elección de ciertas líneas narrativas, del uso de ciertos estilos de comunicación. Sin embargo, el análisis de los aspectos ideológicos de un texto no puede hacerse en el exterior de la historia (la ideología no es algo que no tenga tiempo ni lugar): deberíamos haber operado una remisión al contexto que, como hemos dicho, ha quedado implícito. Todo esto no significa que nosotros queramos cerrar la puerta a la estética y a la ideología [...]. Simplemente no hemos afrontado aquellos núcleos que hubieran permitido una extensión de este tipo, por lo cual dejamos al lector que aborde la tarea de hacerlo. (1991: 266-7)

-Edgar-Hunt, Marland y Rawle. *El lenguaje cinematográfico*.

El texto está dirigido a futuros creadores, y es sintético y visual, sin ninguna pretensión de exhaustividad. Introduce ideas que posteriormente pueden ser profundizadas en otros textos caso de interesar al público no iniciado. Contiene además un capítulo específico sobre ideología, lo que ya de por sí es un valor añadido para un título de lectura introductoria. El capítulo, titulado «La ideología» se compone de los siguientes apartados: «Análisis ideológico», «El realismo», «La ideología y los géneros» y un «Estudio de caso: *Without Wires*».

Para los autores «el uso del análisis ideológico por parte del teórico o el crítico es bastante evidente. La utilidad del estudio de la ideología por parte del cineasta es también innegable» (2011: 96). El desarrollo del mismo se basa en los puntos siguientes:

1. Existe cierta dificultad de definir con exactitud el término ideología.

2. Ha habido dos corrientes de pensamiento que tratan la relación entre la ideología y el cine, y que pueden definirse como «texto» y «contexto». «El texto considera el cine como cine y extrae de él temas que repercuten en la sociedad, mientras que el contexto habla de las circunstancias en las que se ha realizado una película» (2011: 97).

Suponemos que los autores tienen en mente perspectivas de acercamiento como la psicoanalista, estructuralista o feminista en el primer caso, y la marxista en el segundo.

3. La influencia del lugar y el tiempo en que vives en tu ideología.

4. Una película es una obra colectiva con un organigrama complejo y puede contener distintas

ideologías. La interpretación ideológica del público puede ser diferente a la deseada por los autores.

5. Además de lo que hacen y dicen los personajes, la forma fílmica tiene su importancia a la hora de la transmisión de ideología.

Fíjate en la forma de la película [*Dirty Harry*]. Mientras Harry es ciertamente de una moralidad dudosa, los «chicos malos» son peor y él siempre obtiene resultados. Harry se presenta como la única oportunidad de salvar a los personajes-víctimas de la película y el espectador quiere que él gane. Fuera del contexto de esta película, esto podría perpetuar un punto de vista bastante de derechas, acerca del individualismo y el derecho a la violencia. (2011: 100)

El apartado se completa con una propuesta de ejercicio, todo un clásico en las aulas: analizar el clásico de la propaganda política *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl.

El resto del capítulo está dedicado al realismo, al movimiento Dogma 95, a las relaciones entre los géneros y la ideología, y al marxismo, y aunque se citan alrededor de quince directores (y directoras), dos de ellos aparecen por triplicado: Jean Renoir y Ken Loach.

-Luis Alonso García. *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*.

El texto de Alonso García, un ensayo sobre el cine, trata la carga ideológica del cine en base a la selección de lo representable en la producción formal de imágenes. Lo llama la «carga ideológica de la perspectiva artificialis».

La producción semiotécnica de la imagen-cuadro en tanto «forma simbólica» -una manera de pensar, ver y representar el mundo- queda así cargada desde su origen con unos valores ideológicos que podemos describir en tres capas:

- (1) Toda imagen-cuadro *materializa* una operación de RECORTE del individuo sobre un SEGMENTO del mundo real (la materia-espacio-tiempo), ya sea desde el *único ojo inmóvil* de la pintura o desde el *único ojo variable* del cine.
- (2) Toda imagen-cuadro *formaliza* tanto el ENCUADRE desde el que observa como la ESCENA que se observa. El resultado es, necesariamente, una imagen *doblemente subjetiva*: por el sujeto que ve y por el objeto visto.
- (3) Toda imagen-cuadro *imaginariza* -hace o convierte en parte de la imagen- tanto al individuo observador (en tanto sujeto o punto de vista) como el mundo observado (en tanto realidad o faceta vista. (2009: 122)

-Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto fílmico*.

El texto de Carmona sigue los pasos habituales de los manuales de análisis fílmico, con un primer capítulo dedicado a lo que podríamos llamar una perspectiva antropológica sincrónica de construcción y recepción de imágenes, para continuar con las fases del comentario y los componentes fílmicos a analizar. La mayor confluencia entre su perspectiva y la nuestra (obviando las coincidencias que se derivan del análisis del mismo objeto: reconocer, comprender e interpretar;

descomponer y recomponer; punto de vista como juicio de opinión...) se encuentra en el capítulo final: «La construcción de sentido(s).» En él, Carmona, amplía el campo de análisis a los universos ideológico, político, económico... (es decir, del *hecho filmico* al *hecho cinematográfico*) al tratar lo que llama «la deconstrucción del espacio textual filmico como límite de pertinencia.»

En el capítulo segundo, al hablar de la noción de comentario, proponíamos como hipótesis de trabajo que el espacio textual filmico marcaba los límites de pertinencia para la elaboración de los sucesivos textos, o lecturas, de un film. [...] Veamos qué elementos entran en juego en lo que hemos definido como espacio textual. [...] Cómo se comunica un o unos significados y cómo se les recibe es algo que puede ser abordado por referencia a concretos modelos de operación textual. [...] La llamada voluntad de decir una cosa, y no la contraria, es por ello una marca textual precisa, resultante de haber elegido unos procedimientos y no otros para estructurar un plano o una secuencia. (1993: 247-8)

Las claves principales entre las que se mueve el espacio textual es su función comunicativa, por ejemplo la presencia de un emisor y un receptor, o el punto de vista:

El análisis de la emisión y la recepción nos permitirán, por ello, abordar los modos de producción y consumo. Aunque ambos aspectos pertenecen a la exterioridad del espacio textual del film, pueden ser estudiados como marca concreta inscrita en el mismo espacio textual. (1993: 248)

En dicho concepto [el punto de vista] existen tres valores distintos: a) *perceptivo* (desde qué posición óptica se ve); *conceptual* (desde qué estructura de conocimiento previo entendemos lo que vemos), y c) ideológico (desde qué sistema de creencias aceptamos, o no, lo que vemos tal como se muestra). Las tres posibilidades actúan en el interior de unos determinados límites impuestos por la

focalización. En efecto, las tres operan sobre la imagen del presente campo, pero dicha presencia no es sino el resultado de una selección, que elige qué ver dentro de un universo mayor de posibilidades. (1993: 250)

Tras poner varios ejemplos de puntos de vista visuales (cámara objetiva, falsa cámara objetiva, interpelativa, subjetiva) y sonoros (las voces en off: «idénticas figuras pueden ser encontradas por lo que se refiere a la banda sonora»), Carmona fija definitivamente su apertura de sentido e interpretación en base a las figuras mencionadas.

Todas estas reglas de composición suponen la elaboración de un complejo sistema de códigos que obligan a leer dentro de lo que definíamos como «límites de pertinencia». Sin embargo, todas ellas presuponen la asunción de un punto de vista ideológico determinado, cuya validez objetiva, aunque no haya sido cuestionada en el espacio textual, puede serlo a la hora de su transformación en el texto. Es la práctica de deconstrucción radical de las bases epistemológicas, en que se funda el proceso objetivo de comunicación, la que en la actualidad están llevando a cabo los comentarios definidos ambigua, y a veces peyorativamente, como «feministas». (1993: 252)

Lo que sigue es una puesta en práctica de la deconstrucción radical de dos películas, *Perdición* (Billy Wilder, 1944) y *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner, 1940), siguiendo a autoras como Claire Johnston (*Notes on Women's Cinema*) y Giulia Colaizzi (*Womanizing Film*). Es decir, básicamente un análisis ideológico, desde el punto de vista de los roles femeninos, de ambas películas. Remitimos a los comentarios de Carmona para comprobar la productividad, en términos de apertura de sentido, de un análisis de este tipo.

-Alexis Racionero. *El lenguaje cinematográfico*.

El de Racionero es un libro introductorio dirigido a las personas que se acercan al lenguaje cinematográfico desde la perspectiva de la creación, y más específicamente desde la perspectiva de la dirección. Así, encontramos desde los temas necesarios y habituales de la composición de la imagen y el control del tiempo y del espacio, apartados dedicados a las normas del guión desde un punto de vista narratológico o algunas consideraciones sobre «cómo es un buen director».

Racionero no se olvida, sin embargo, de problematizar la concepción del cine exclusivamente como arte. Sin querer profundizar sobre el tema deja planteada la cuestión: ¿es el cine un arte o un negocio?

La pregunta fundamental sería: ¿qué entendemos por cine? Muchos lo llaman el séptimo arte, pero ¿es verdaderamente el cine un arte o es sencillamente un entretenimiento, o quizás es un negocio? ¿O un transmisor de ideología? ¿O la herramienta para captar la realidad? Seguramente el cine es todo eso.
(2008: 16)

Si el tratamiento es exiguo, hemos de reconocer la virtud de haberlo planteado antes de hacer la selección del tipo de análisis que recorrerá todo el texto, un análisis textual formal introductorio para formar a futuros creadores cinematográficos.

-Jesús González Requena. *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de Análisis*.

Los textos compilados por González Requena, a pesar de los subtítulos del libro, se centran más en el ejercicio de análisis que en el desarrollo de modelos teóricos o de metodologías. Las perspectivas de análisis son diversas y centradas en el cine como fenómeno artístico (montaje, luz y color, narratología, estética), aunque incluso aquí podemos leer una frase del tipo:

Quisiera subrayar, en última instancia, que de algún modo no es posible separar el análisis de una secuencia (o de una película, porque la secuencia sólo tiene sentido en el interior de la misma) del análisis de las condiciones en que el film ha sido realizado. (Llinás, 1995: 158)

El comentario es de Francisco Llinás en su artículo «Cuestiones de Economía», donde analiza la importancia del presupuesto de una película en el diseño final (decorados, secuencias). La perspectiva es de corte marxista, sólo que en este caso no se trata específicamente la ideología sino las condiciones de producción de la misma.

BASES METODOLÓGICAS.

Antes de describir nuestra propuesta metodológica vamos a introducir una serie de bases sobre las que se asienta. Nos referimos por ejemplo al posicionamiento de la persona como analista y a la recepción psicológica del discurso narrativo audiovisual.

Junto a estos dos aspectos, trataremos aquí otros más específicos del discurso narrativo mismo, como son las raíces históricas de su uso como medio de persuasión (la sistematización llevada a cabo por Aristóteles), la distinción entre forma y contenido, y entre denotación y connotación.

4. Estudios Críticos del Discurso (ECD).

Ya hemos mencionado anteriormente que la distinción expresa y tajante entre estética e ideología suele venir acompañada de la crítica a las posturas analíticas «no asépticas». Se afirma que quien analiza una obra o un conjunto de obras desde una determinada perspectiva ideológica, siempre encuentra lo que quiere encontrar, una confirmación de sus propias tesis o ideas previas.

La respuesta que se suele dar a esta crítica toma la forma de una contra-crítica: la pretensión de asepsia en los estudios de tipo cultural, el principio de no-posicionamiento, esconde en realidad un posicionamiento de fondo, generalmente la defensa del *statu quo*. Y hablamos del *statu quo* en los sentidos estético, social, económico e ideológico.

El posicionamiento metodológico más interesante que conocemos es el que lleva a cabo Teun A. van Dijk, a la hora de describir lo que denomina Análisis o Estudios Críticos del Discurso

En *Discurso y Poder* (2009), van Dijk define el Análisis Crítico del Discurso con las siguientes palabras:

Se trata de un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y

ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla social y político. El Análisis Crítico del Discurso, con tal peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (2009: 149)

Una investigación del tipo que propone van Dijk parte del hecho de que el poder político y social practica, reproduce y en ocasiones combate la desigualdad en sus textos y habla. De lo que se trata es de saber *cómo* lo hace.

En lugar de ofrecer reflexiones filosóficas globales sobre el papel del discurso en el orden social, el ACD proporciona detallados y sistemáticos análisis de las estructuras y estrategias de texto y habla, y de sus relaciones con los contextos sociales y políticos. (2009: 152)

Si el posicionamiento ideológico de van Dijk nos parece especialmente inteligente, la propuesta de trabajo resulta de lo más eficaz. Por un lado, al enfrentarse al abuso del poder social, el dominio y la desigualdad, van Dijk se sitúa fuera del abanico político-ideológico habitual, derecha e izquierda, permitiéndose criticar libremente los abusos independientemente del color político de quienes los perpetran.

Por otro lado, el autor insta al investigador a lo que en terminología castrense se denomina «pisar el barro», es decir a remangarse la camisa y dedicarse a un análisis detallado y sistemático de estructuras y estrategias, obviando las manidas (por repetidas) reflexiones filosóficas globales sobre el papel del discurso en el orden social. El gusto por el primer tipo de investigación, al menos en el caso de la persona que escribe, no se basa en una preferencia personal, sino en la constatación

experimental de que la práctica intelectual del sobrevuelo teórico adolece de un grave problema desde el punto de vista pedagógico: la falta de contundencia.

Ante un posible auditorio, lector o lectora, existe gran diferencia entre afirmar «los medios de comunicación nos manipulan» que demostrar *cómo nos manipulan los medios de comunicación*. Una conclusión como la expuesta: los medios de comunicación nos manipulan, por cansina, incide escasamente en la audiencia, y por obvia, se olvida fácilmente. Mientras que una muestra práctica de cómo se consigue esta manipulación, de las técnicas concretas, logra un nivel de incidencia en las mentes del auditorio muy superior, quedando alojada en la memoria como un hecho significativo.

Si nuestro objetivo como investigadores se acerca, aunque sea mínimamente, a «contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social», nuestro camino es el análisis detallado de las estructuras y las estrategias, por supuesto sin perder de vista la interpretación global en cuyo seno cobrará sentido el análisis.

5.No una sino varias metodologías.

En un texto posterior a los hasta ahora citados, van Dijk propone cambiar el sintagma «Análisis Crítico del Discurso» por «Estudios Críticos del Discurso». La razón aducida es que los Estudios Críticos del Discurso no son un método de análisis del discurso, sencillamente porque «no existe un método semejante. Los ECD utilizan cualquier método que sea pertinente para los objetivos de sus proyectos de investigación y esos métodos son, en gran medida, los que se utilizan generalmente en los estudios del discurso» (2009: 21).

A la hora de definir el método de investigación a usar en el presente estudio, asumimos como base esta conclusión de van Dijk.

En suma, tanto los Estudios del Discurso como los Estudios Críticos del Discurso utilizan una gran cantidad de métodos de observación y análisis y otras estrategias para reunir, examinar o evaluar datos, para poner a prueba las hipótesis, para desarrollar teorías y para adquirir conocimientos. (2009: 23)

Los diferentes modos de estudiar las estructuras del texto y la conversación pueden ser el análisis gramatical, el análisis pragmático, el análisis teórico, la estilística, el análisis de los formatos globales y otras estructuras específicas de los géneros discursivos, el análisis de la conversación y la interacción, el análisis semiótico de los sonidos, las imágenes y las demás propiedades multimodales del discurso y la interacción. Estos diferentes tipos de análisis (observación, descripción, crítica) pueden superponerse de muchas maneras dependiendo del enfoque de la investigación.

Los métodos de los ECD se eligen con el propósito de contribuir al fortalecimiento social de los grupos dominados, especialmente en el terreno del discurso y la comunicación. (van Dijk, 2009: 23)

Este objetivo general de los ECD, que lleva encadenada una perspectiva multidisciplinar, conducirá a cumplir alguno de los siguientes criterios explicitados (no exhaustivamente) por el autor:

Los Estudios del Discurso podrán definirse más específicamente como «críticos» si satisfacen uno o varios de los siguientes criterios, en los cuales «dominación» significa «abuso del poder social por parte de un grupo social»:

- Las relaciones de dominación se estudian primariamente desde la perspectiva del interés del grupo dominado y a favor de éste.
- Las experiencias de (los miembros de) los grupos dominados se emplean además como prueba para evaluar el discurso dominante.
- El estudio puede mostrar que las acciones discursivas del grupo dominante son ilegítimas.
- Pueden formularse alternativas a los discursos dominantes que coinciden con los intereses de los grupos dominados. (2009: 26)

Dentro del ámbito de la narrativa audiovisual, el acercamiento al texto puede y debe ser pluri-metodológico.

Daniel Marranghello, en su libro *Análisis Cinematográfico* (1994) sistematiza el análisis cinematográfico en base a varios métodos:

-Análisis formal. Se concentra en los aspectos de la forma cinematográfica: planos, ángulos, composición del encuadre, montaje, montaje sonoro, fotografía, etc.

-Análisis de estructura narrativa. Se investigan los ejes narrativos, la relación entre escenas, simetrías, paralelismos, punto de vista, planos narrativos, etc.

-Análisis estructuralista.

El estructuralismo plantea la existencia de ciertos patrones o estructuras básicas que están presentes en muchos aspectos de la vida de las personas y sociedades. El examen atento de mitos, leyendas, códigos de conducta, rituales, etc. revela la existencia de esas estructuras. (1994: 12)

-Análisis simbólico. Consiste en determinar qué elementos de la forma y el contenido tienen un significado simbólico.

-Análisis temático. Responde a la pregunta: ¿qué temas trata la película?

-Otros métodos de análisis. Comparativo entre literatura y cine, marxista, psicoanalítico, mítico o feminista.

Forma, contenido, estructura, temas, símbolos, personajes (roles y caracterizaciones), contexto (histórico y económico social y de la película) son puntos esenciales que debe contener un análisis ideológico de la narrativa audiovisual. Obviamente, cada uno de los puntos recibirá mayor o menor atención en función del interés que revista para el análisis.

6.Método de inserción/detección de propaganda encubierta en el cine de ficción.

Como último apunte referente a la necesaria pluralidad de acercamiento al texto, nos gustaría reseñar la noción de «escritura entre líneas», descrita por el filósofo Leo Strauss. La razón es que guarda una estrecha relación con la estrategia descrita por Cecil B. DeMille, que tangó gustó al asesor de Eisenhower, de «insertar las ideas adecuadas con la sutileza debida» en el cine de entretenimiento.

Strauss describe cómo algunos pensadores insertaban sutilmente sus ideas heterodoxas en textos ortodoxos, para así poder burlar la censura y propagar ideas perseguidas. Estas ideas sólo serían entendidas por lectores avezados e iniciados, que conocieran la técnica, y a quienes una leve distorsión en la previsible linealidad de la ortodoxia avisaba de que el texto merecía una lectura más atenta.

En enfoque descrito por DeMille es diametralmente opuesto, aquí es el poder el que inserta unas ideas (a la vez que persigue otras) de forma sutil, para que lleguen a la mente del público sin que éste sepa que están puestas ahí intencionalmente. La propagación de ideas encubiertas de esta forma encubierta cumple el ideal del propagandista, expresado por Richard Crossman:

La mejor manera de hacer propaganda es que no parezca que se está haciendo propaganda.

Aunque tanto el enfoque como el público a quien va dirigido sean distintos, el método de inserción de las ideas es el mismo, y por tanto también lo es el método para descubrir su uso.

En efecto, el enfoque es opuesto desde el punto de vista del eje del poder, en un caso se pretende burlar y en el otro ejercer. El público a quien van dirigidas las ideas es en un caso el iniciado y en otro el no iniciado. En el primer caso las ideas están ocultas para ser descubiertas por una lectura atenta. En el segundo están ocultas para influir sin que sean advertidas. En resumen, en ambos casos se precisa de una lectura atenta a pequeños detalles sin relativa importancia. Ésa es una de las lecturas que se requieren a la hora de analizar la ideología de las películas, un método de detección de propaganda encubierta.

Leo Strauss describe la metodología y práctica de análisis del discurso en el texto *Persecución y el arte de escribir* (*Persecution and the Art of Writing*). La perspectiva, como decimos, es diametralmente opuesta porque Strauss estudiaba los discursos que algunos autores heterodoxos ocultaban en sus textos para evitar la censura y protegerse de las represalias de los poderes establecidos. La lista de pensadores que no escribieron con total libertad y que usaron distintas técnicas para comunicar sus verdaderos pensamientos de una forma oblicua es extensa, y tan sólo en el campo de la filosofía podemos citar a autores tan conocidos como Platón (recordemos que su maestro, Sócrates, fue condenado a muerte por el gobierno democrático ateniense), Galileo (que fue condenado a prisión), Descartes (su *Discurso del Método* es apenas posterior a la condena de Galileo), Spinoza, Voltaire, etc.

Strauss denomina a esta táctica de la comunicación oblicua de las ideas como «escritura entre líneas». Esta escritura entre líneas coincide a veces con la conocida distinción histórica entre textos exotéricos y textos esotéricos, es decir entre textos para el público general y textos para las personas iniciadas en esa determinada línea de pensamiento. En el caso de la escritura entre líneas, exoteria y esoteria, ortodoxia y heterodoxia comparten un mismo texto, en el que, cuidadosamente y con circunspección, se han introducido una o varias ideas cuya expresión está perseguida por alguna de

las ramas del poder (religioso, político, científico...).

The expression «writing between the lines» indicates the subject of this article. For the influence of persecution on literature is precisely that it compels all writers who hold heterodox views to develop a peculiar technique of writing, the technique which we have in mind when speaking of writing between the lines. This expression is clearly metaphoric. Any attempt to express its meaning in unmetaphoric language would lead to the discovery of a *terra incognita*, a field whose very dimensions are yet unexplored and which offers ample scope for highly intriguing and even important investigations. One may say without fear of being presently convicted of grave exaggeration that almost the only preparatory work to guide the explorer in this field is buried in the writings of the rhetoricians of antiquity. (1988: 24)

Algunos de los ejemplos de técnicas de escritura entre líneas son los siguientes:

-Esconder las ideas heterodoxas en los lugares menos destacados del texto, evitando las primeras y las últimas páginas, los comienzos de capítulo, etc. Y a ser posible rodearlas de cansina y aburrida verborrea ortodoxa.

-Presentar, para atacar con virulencia ortodoxa, las ideas heterodoxas que realmente se quieren propagar. El objetivo obviamente es justificar la exposición de una doctrina heterodoxa en base a su posterior e incontestable rebatimiento, hurtando así la censura y las represalias. (Voltaire)

-Presentar las ideas heterodoxas como pertenecientes a autores consagrados por la ortodoxia, aún forzando el pensamiento de éstos. (Farabi, Spinoza)

La descripción de las técnicas, necesariamente parca en un campo tan inexplorado, recuerda sobremanera la citada sugerencia que Cecil B. DeMille hiciera a C. D. Jackson en referencia al método de inserción de propaganda en el cine de Hollywood, que volvemos a reproducir aquí:

Tiene una teoría, que suscribo por completo, de que la utilización más eficaz de las películas americanas no es diseñar toda una película para tratar un determinado problema, sino hacer que en las películas «normales» se introduzca una línea de diálogo apropiada, un comentario, una inflexión de voz, un gesto. (Stonor Saunders, 2001:402)

Insistimos, sin embargo, que el motivo para comunicar de forma oblicua ciertas ideas difiere diametralmente entre la propaganda emitida por el poder y la heterodoxia perseguida y por ello expresada entre líneas. Si comparten en gran medida una metodología, el objetivo final de una es manipular las mentes sin que éstas se percaten de ello, y el objetivo de la otra es hacer circular ideas prohibidas en pos de la libre ciencia y la libre discusión.

7.La Poética en la narrativa audiovisual.

Actualmente parece existir cierta confusión en referencia al término «retórica», cuyo campo semántico suele reducirse al de las «figuras retóricas», a las que para hacer justicia quizás deberían ser rebautizadas exclusivamente como «figuras literarias o poéticas».

No en vano Aristóteles describe la «metáfora» en la *Poética*, y no en la *Retórica*. Y lo hace tras

haber distinguido entre las cosas relativas al pensamiento y las cosas relativas a la elocución, entre las cuales trata la metáfora como una de las especies del nombre (simples y compuestos, nombres usuales o palabras extrañas, metáforas analogías, nombres inventados...).

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la Retórica, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir.

Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo a lo que dice. Pues, ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad de discurso? (1988 :195-6)

Mientras que, recordemos, la retórica es para Aristóteles «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer», las figuras retóricas están actualmente más relacionadas con el ornato que con la persuasión. Si abrimos un manual de análisis de textos literarios no encontraremos ningún capítulo de «figuras poéticas», y sí habrá uno sobre «figuras retóricas» con un listado, una breve descripción de las mismas y ejemplos de cada una. Lo más probable es que todos los ejemplos sean poemas, y que el objeto de las figuras «retóricas» esté más centrado en la generación de emociones que en la persuasión.

Nuestra opinión al respecto es que puede considerarse la poética como el arte de *escribir* (poemas,

música, pintura, fotografías, películas...) bellamente para generar emociones en el público, mientras que la retórica sería el arte de *escribir* para persuadir al público.

Ahora bien, para Aristóteles existen tres tipos de pruebas por persuasión: el talante del que habla, predisponer a la audiencia de alguna manera a través del discurso, y la demostración a través del discurso. De esto se desprende que, para el pensador griego, el intento de persuasión puede canalizarse tanto a través del intelecto (de-mostrar la verdad o lo que tiene apariencia de verdad) como a través de las emociones (pre-disponer al auditorio generando en él una pasión a través del discurso).

En conclusión, el estudio de la retórica, es decir, de la comunicación persuasiva de tipo intelectual, emocional, o ambas, debe incluir el estudio de la poética, el arte de escribir (bellamente) para generar emociones.

Mientras que la poética es una actividad de primer grado, la retórica lo es de segundo grado. En otras palabras, desde el punto de vista de la persuasión, la poética es una de las materias de estudio de la retórica.

Si la poética cinematográfica es de análisis obligado en la «alta crítica», no sucede otro tanto con la ejecución de la misma a través de figuras poético-fílmicas. Una de las principales razones de esta falta de atención puede estribar en la enorme dificultad de encontrar un basamento compartido del asunto.

En el mismo ámbito de la literatura, a pesar de existir un amplio abanico de figuras poéticas descritas, la realidad literaria desborda cualquier intento de catalogación. Alegoría, metáfora,

metonimia, sinécdoque... son tropos en cierta medida abiertos a diferentes lecturas, y donde alguien ve metáfora otra persona no la ve, o ve metonimia o alegoría.

En el ámbito de la cinematografía, que suma la imagen a la palabra, la trasposición de figuras poéticas a figuras poético-fílmicas encuentra obstáculos insalvables. Las personas que tratan el asunto insisten en la necesidad de inventar un nuevo catálogo de figuras aplicado al cine, basándose pero superando a la vez el existente en el ámbito de la literatura. N. Roy Clifton es sin duda uno de los autores que ha dedicado mayor esfuerzo al estudio y análisis concreto de figuras poético-fílmicas, y su texto *The Figure in Film* ofrece ejemplos de figuras extraídos de más de seiscientas películas, ordenados bajo un riguroso catálogo.

Nuestro interés por las relaciones entre poética y cine, desde la perspectiva de las bases metodológicas que estamos planteando, se concreta en el uso/existencia de la metáfora cinematografía, y su apertura del sentido en el par denotación-connotación (o denotaciones-connotaciones).

7.1.La metáfora.

La metáfora cinematografía ha sido estudiada por su cualidad de apertura del sentido por autores como Trevor Whittock, desde un punto de vista de la forma (*Metaphor and Film*), José María Aguilar Moreno, desde un punto de vista del contenido (*El cine y la metáfora*), o Josep Carles Laínez (*Construcción metafórica y análisis fílmico*), que distingue entre metáfora como figura cinematográfica y metáfora como apertura del sentido, y llama a ésta última «construcción metafórica». Es interesante resaltar que, entre otras ideas que no trataremos aquí, para Laínez

existen tres posibilidades de construcción metafórica en el cine: a través del plano, a través del montaje y a través de la diégesis.

-Metáfora por el plano, (o analogía metafórica según la llama Laínez), «es una figura retórica fílmica que tiene lugar en un determinado plano, operándose exclusivamente en su interior la conjunción precisa de factores que dan lugar a su presencia». (2003, 78)

La analogía metafórica se basa en la sintonización conceptual de dos o tres elementos dentro del plano.

Posiblemente, uno de los ejemplos más claros en la imagen es aquel donde interviene un personaje con la capacidad de asimilarse al paisaje que lo circunda. En este caso concreto, las características actanciales se hacen, podría decirse así, extensibles a su marco arquitectónico o espacial inmediato, hallándose tanto el personaje como su contexto físico en sintonía respecto a una idea que los reuniría a ambos. (2003, 79)

Laínez pone tres ejemplos de metáfora por el plano: El primero es la figura del conde Orlock en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922), cuando aparece ante su visitante, Hutter. Los elementos que la complementan son un arco redondeado sobre su cabeza y la oscuridad de fondo, elementos que volverán a acompañar al conde a lo largo de la película.

El segundo es el personaje de la muerte y su acompañamiento paisajístico en *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921), es decir, un páramo casi sin vida, el viento helado, un báculo con una calvera y dos cruces a los lados del camino, donde se sitúa para parar la diligencia de la que hace bajar a un

anciana. Obviamente bajar de la diligencia es morir.

Y el tercero es de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), donde el entorno encarna lo que Laínez llama las características actanciales de dos personajes: De Cesare, el sonámbulo asesino, cuya figura rectilínea, angulosa y oscura es acompañada de un entorno rectilíneo, anguloso y oscuro; y de Jane, cuyo entorno es luminoso y redondeado.

Ejemplos más actuales de metáforas por el plano, y relacionados con nuestra perspectiva, los encontramos a lo largo de toda la película *The Lion King* (1994). Mientras que el entorno que rodea a Mufasa es luminoso y abierto, el que rodea a Scar es anguloso, opresivo, oscuro e interior. Además, un detalle ya señalado frecuentemente es la luna mora que se asocia con el personaje, manteniéndolos a ambos, luna y Scar, en el plano.

Un caso muy similar a éste lo encontramos en *Spider-Man* (2002), de Sam Raimi, donde el personaje principal es asociado con la bandera de Estados Unidos a través de la permanencia conjunta en un gran número de planos. Por supuesto esto de suma al hecho de Spider-Man comparte los mismos colores con la bandera.

-Metáfora por el montaje. Es probablemente el tipo de metáfora más estudiado, el que relaciona dos significantes en imágenes consecutivas. Los ejemplos clásicos provienen del cine de Eisenstein, como la yuxtaposición de planos de Alexander Kerensky con un busto de Napoleón (por cierto copiada en la entretenida *Employees' Entrance*, de 1933) o con un pavo real metálico, en *Oktyabr* (Octubre, 1928).

-Metáfora por la diégesis. En este tipo de metáforas, la asociación de elementos, o la apertura del sentido en base al tratamiento formal de un elemento, se lleva a cabo a través de los aspectos narrativos.

Por ejemplo, el personaje de Spider-Man en la película de Raimi, que se identifica con Estados Unidos a través de una metáfora por el plano, se identifica también con el «policía-vigilante del mundo» gracias a su comportamiento durante una secuencia de presentación de la nueva personalidad de Peter Parker. Nos referimos a la secuencia que yuxtapone las actividades anti-delictivas de Spider-Man con entrevistas a personas de varias etnias y clases sociales, y con noticias de periódico referentes al nuevo vigilante.

Quizás pueda pensarse que la inferencia que proponemos sea un tanto arriesgada, que veamos una metáfora de contenido político donde no la hay. Está bien que sea así. Debemos asumir, en tanto en cuanto uno de nuestros objetivos es alumbrar posibles intenciones ocultas de una fuente emisora, la prudencia reclamada para sí por Victoria Sendón en el prólogo a su libro *La España Herética*, cuando previene precisamente sobre las peregrinas asociaciones de ideas:

Sé que una potencia abrumadora, descubierta por Freud como inconsciente, constituye una amenaza para nuestra cordura y buen sentido si la asociación de ideas o sensaciones se pone a galopar a la deriva en el rapto sublime de la genialidad o la clarividencia del misterio. Está fuera de toda duda que los genios asocian divinamente -en el sentido literal del término- pero es éste un privilegio reservado a unos pocos y no a cualquier aprendiz de brujo en estado de trance. (Sendón, 1993:12)

Nuestra sospecha de que Spider-Man simbolice metafóricamente al policía del mundo, se ve

confirmada hacia el final de la película, cuando Duende Verde ataca a los dirigentes de Oscorp y a la población que celebra el World Unity Festival en Times Square de Nueva York. Los trajes folclóricos europeos y asiáticos y la fiesta misma funciona como marco planetario de la lucha entre el bien y el mal, Spider-Man y Duende Verde, Estados Unidos y el Eje del Mal.

7.2. El lenguaje (cinematográfico) y los símbolos.

Si hay algo que diferencia a las personas del resto de mamíferos superiores es la altísima complejidad de su sistema de comunicación. El lenguaje humano

permite dos formas de comunicación y aprendizaje: una, que ontogenéticamente se desarrolla primero y que es la emocional, la cual se manifestará por medio de la metáfora, el símbolo y la poesía. Y otra posterior, la racional, que se manifestará principalmente por medio de la lógica formal y las matemáticas (Ramudo, 2002: 50)

En una primera aproximación intuitiva al lenguaje podemos afirmar con Raffaele Simone que

por lenguaje se puede entender la facultad de asociar dos órdenes distintos de entidades, el orden de los contenidos mentales, que por sí solos no tienen ningún medio de manifestarse a los demás, siendo por su naturaleza internos, y el orden de las realidades sensoriales que permiten a los contenidos mentales manifestarse al exterior. [...] Con estos términos, podemos decir que el lenguaje es la facultad de asociar el contenido a la expresión con la finalidad de manifestarlo. (2001: 4)

La diferencia fundamental entre el lenguaje animal, por ejemplo el de los simios, y el humano, es la capacidad de abstracción que posee este último. Muchas especies animales alertan del peligro presente a sus congéneres (un peligro en principio indefinido), pero sólo los humanos pueden hablar del peligro cuando éste no está presente, evocarlo, usando las palabras.

El concepto, categoría lingüística fundamental de la que nace el símbolo, está formado por el *significante* o conjunto de signos lingüísticos estipulados por convención, y el *significado* o idea expresada por el significante. Por otro lado, un concepto es constituido gracias al aislamiento que hacemos en nuestra mente de una serie de características comunes que poseen algunos objetos. Como ejemplo clásico podemos utilizar el de los colores: en la naturaleza no existe «la blancura», existen diversas «cosas» de color blanco, de las cuales nosotros extraemos artificialmente la idea de blancura y la convertimos en una «cosa» (la reificamos o la cosificamos) en nuestra mente.

Ramudo califica el proceso descrito como «la reificación del concepto o el sesgo de Platón», haciendo referencia a la insistencia de Platón en la existencia del mundo de las Ideas o Formas en varios de sus Diálogos. (Fedón, La República, El Banquete, Teeteto ...)

El profesor Frederik Copleston explica «la doctrina de las Formas» con estas palabras:

Esta Forma es el Universal, la naturaleza o cualidad común que se aprehende en el concepto, verbigracia, la belleza. Hay muchas cosas bellas, pero formamos un sólo concepto universal de la belleza misma: y Platón afirmaba que estos conceptos universales no son meramente subjetivos, sino que en ellos aprehendemos esencias objetivas. De buenas a primeras, semejante afirmación parecerá

tal vez una simpleza, pero recuérdese que, para Platón, lo que capta la realidad es el pensamiento, de modo que los objetos del pensar (en cuanto opuestos a los de la percepción sensible), esto es, los universales, han de tener realidad. ¿Cómo podrían ser captados y constituir el objeto del pensamiento si no fuesen reales? Nosotros los *descubrimos*: no son simples invenciones nuestras. (Copleston, 1994:175)⁷

Es decir, y para lo que nos concierne actualmente, en el caso del concepto de bondad, el proceso de reificación ha consistido en la abstracción de ciertas características comunes o compartidas por diferentes situaciones u objetos (un buen perro, una buena persona, un buen vino...) para expresarlo con apariencia de unidad en un concepto.

De esta forma, el lenguaje llena el universo psicológico-lingüístico de entidades artificiales y de *reificaciones conceptuales*, como por ejemplo: el bien, el amor, el alma, la justicia, la pasión, el mal, etc... [...] El lenguaje en sí mismo tiene grandes relaciones con la magia, ya que la palabra nos trae, de forma mágica, aspectos de la realidad que no están presentes y que mediante un sonido o un signo («que representa un significado»), podemos hacer que aparezcan. (Ramudo, 2002: 52)

Recordemos el ejemplo que pusimos a la hora de diferenciar entre el lenguaje de los animales y el de las personas, la capacidad de abstracción, y por lo tanto, de evocación. Los chimpancés no pueden hablar del peligro si éste no está presente, la especie humana puede evocarlo, recordarlo, adelantarlo con el lenguaje, *introducirlo* entonces en la mente. Es decir, *evocar* equivale en

7

Confróntese para un tratamiento contemporáneo de este planteamiento las aportaciones de Noam Chomsky al campo de la lingüística, por ejemplo su libro *El conocimiento del lenguaje*, cuyo capítulo principal se llama precisamente «Abordando el problema de Platón» (Altaya, 1999).

ocasiones a *invocar*, a traer al presente. No hay que enredarse demasiado en consideraciones sobre el poder «mágico» de la palabra a través de la invocación, por ejemplo con la sabiduría/experiencia popular de frases como «no mientes la sogá en casa del ahorcado».

De hecho, la *magia* de la que aquí se habla tiene un inapelable fundamento científico: la evocación/invocación de la palabra no es más que la introducción de un concepto en la mente de las personas que oyen o leen esa palabra. El símbolo comunica un concepto, o menos específicamente, el símbolo *siempre* comunica «algo».

Cuando enseñé el estudio del cambio de marco, en Berkeley, en el primer curso de Ciencia Cognitiva, lo primero que hago es darles a los estudiantes un ejercicio. El ejercicio es: No pienses en un elefante. Hagas lo que hagas no pienses en un elefante. No he encontrado todavía un estudiante capaz de hacerlo. Toda palabra, como elefante, evoca un marco, que puede ser una imagen o bien otro tipo de conocimiento: los elefantes son grandes, tienen las orejas que cuelgan, y una trompa; se los asocia con el circo, etc. La palabra se define en relación con este marco. Cuando negamos un marco, evocamos el marco. (Lakoff, 2004: 23)

Frecuentemente, cuando la pronunciación o lectura de la palabra evoca un marco o un significado, genera en nosotros un sentimiento asociado a ese marco. Puede ser, y de hecho es el funcionamiento normal de nuestro cerebro, que al escuchar la palabra elefante no sólo evoquemos un marco sino que además rastreemos entre nuestros recuerdos cuáles se asocian con el marco, y descubramos que en nuestro viaje a la India montamos en un elefante, lo que nos provoca una inmensa alegría porque aquel viaje es uno de los recuerdos más felices que conservamos. O puede pasar que recordemos aquella vez cuando siendo niños nos llevaron al circo y pasamos un miedo impresionante con la

actuación de los elefantes. En resumen, la palabra no sólo evoca una «imagen», un «concepto», un «marco», un «significado», asociado por convención, también puede generar una determinada emoción asociada por nuestra experiencia.

Ahora bien, este poder *mágico* de la palabra apenas es comparable al poder de la imagen. Mientras que la palabra representa por evocación, la imagen sonora representa por presencia. La imagen sonora hace presente, literalmente para una gran parte de nuestro cerebro, lo que está representando (valga la redundancia). No se parece en nada escuchar la frase «se está cometiendo un brutal asesinato» a presenciar virtualmente un asesinato en la pantalla. Ni siquiera escuchar la simulación de un asesinato en un serial radiofónico se parece a presenciarlo antes nuestros ojos (y oídos). Sobre todo en el nivel emocional de la mente. Como hemos visto cuando tratamos el Código Hays, este hecho jugó un papel fundamental como argumento en favor de la regulación y censura en el cine.

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua podemos encontrar las siguientes definiciones de la palabra símbolo:

1. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada.
2. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la Escuela Simbolista, a finales del siglo XIX, y más usadas aún en escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo el superrrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.

Ramudo toma las características esenciales de ambas definiciones (subrayadas) y ofrece la siguiente definición:

Un símbolo es una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian subliminalmente con ésta por una convención socialmente aceptada, para producir emociones conscientes. (2002: 54)

De modo que, desde esta perspectiva, un símbolo tendría tres características principales:

- 1º. Implica una asociación subliminal de rasgos a una representación sensorial.
- 2º. La asociación se realiza por medio de una convención social (o de un artificio audiovisual, podemos añadir)
- 3º. Su finalidad es la de producir emociones conscientes.

Así mismo, para Ramudo, los símbolos podrían clasificarse en *símbolos conceptuales*, *símbolos sustantivos* (mitos y héroes) y *símbolos objetuales* (ídolos y fetiches) dependiendo si los rasgos son asociados a un concepto, a una persona o a un objeto.

Patria, libertad, Dios... son símbolos conceptuales.

El presidente de Estados Unidos, el Papa, el Ché, el soldado desconocido, Supermán, Spider-Man, Batman, Sadam Husein, Bin Laden... son símbolos sustantivos.

Una cruz, un crucifijo, una media luna, una estrella de David, un tótem, una paloma... son ídolos (símbolos objetuales sagrados), mientras que una bandera, una medalla, un zapato rojo de tacón, el fuego... son fetiches (símbolos objetuales no sagrados).

En estos tres tipos de símbolos asistimos a un fenómeno mágico. Según el símbolo de que se trate (conceptual, sustantivo u objetual), será bien un concepto, bien un sujeto, bien un objeto, el que haga las veces de representación simbólica o soporte simbólico de rasgos o valores que no les son propios y que les son atribuidos o asociados por una convención social para producir emociones. A dichas representaciones simbólicas les son transferidos, de forma mágica, un conjunto de rasgos que necesariamente no tienen por qué pertenecerles y que, a partir del momento en que un convencionalismo social los convierte en símbolos, pasan a representar. (Ramudo, 2002: 57)

En este proceso de construcción de símbolos, el cine de Hollywood ha sido un demiurgo ejemplar, alcanzando unas cotas de extensión e intensidad de la simbología diseñada absolutamente inimaginables para toda la historia de la comunicación de los siglos anteriores al XX.

La comunicación audiovisual, con su posibilidad de abrir una puerta trasera hacia el subconsciente de las personas, es del todo responsable de esta nueva máquina de creación de símbolos, reforzada a partir de los años 50 con el electrodoméstico rey, que de nuevo multiplica exponencialmente los efectos extensivos e intensivos del relato hollywoodiense, cumpliendo con su funcionamiento habitual las

Dos exigencias que son necesarias para la emergencia de un símbolo: ser una constante en un texto determinado o estar refrendado por un uso continuo a lo largo de la historia. (Laínez, 2003, 117)

8.Denotación y connotación.

James Monaco, en su obra de perspectiva integral *How to read a film. The art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, dedica un capítulo al lenguaje del cine, signos y sintaxis, y tras una introducción sobre la psicología de la percepción, se adentra en el tema objeto de este apartado: los significados denotativos y connotativos.

Tras la apertura a los dos niveles de sentido mencionados, Monaco sigue la sugerencia de Peter Wollen (y que éste sigue de C. S. Peirce) de los tres órdenes de signos cinematográficos: *Icon*, *Index* y *Symbol*, para desgarnar la potencia connotativa de cada uno de ellos. En este cometido se ayuda de la idea de tropo y de dos conocidas figuras literarias:

In literary theory, a trope is a «turn of phrase» or a «change of sense» -in other words, a logical twist that gives the elements of a sign -the signifier and the signified- a new relationship to each other. The trope is therefore the connecting element between denotation and connotation. When a rose is a rose it's anything else, and it's meaning as a sign is strictly denotative. But when a rose is something else, a «turning» has been made and the sign is opened up to new meanings. (1981: 140)

Two terms from literary studies, closely associated with each other, serve to describe the main manner in which films convey connotative meaning. A metonymy is a figure of speech in which an associated detail or notion is used to invoke an idea or represent an object. Etymologically, the word means «substitute naming» (from the Greek *meta*, involving transfer, and *onoma* name). Thus, in literature we can speak of the king (and the idea of kingship) as «the crown». A synecdoche is a figure of speech in which the part stands for the whole or the whole of the part. An automobile can be referred to as a «motor» or a «set of wheels»; a policeman as «the law». (1981: 135)

Enseguida se encarga Monaco de subrayar que tanto la sinécdoque y la metonimia como el *icon*, el *index* y el *symbol*, son meramente construcciones teóricas útiles para el análisis pero sus fronteras son imprecisas y no sirven como definiciones estrictas.

Nuestro interés se centra en este caso, como adelantamos, en la apertura del sentido, y a qué aspectos de este nivel deberemos atender preferencialmente en nuestros análisis. Lo haremos partiendo de un texto de Christian Metz.

Cuando Metz, en su artículo, «Une étape dans la réflexion sur le cinema» (1964), trata el texto de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du Cinema. Tomo I (Les structures)*, menciona que Mitry «postula que toda imagen fílmica es signo en dos grados» (Metz, 2002b: 23): por un lado la fotografía o imagen fija (signo analógico) y por otro la imagen en movimiento, es decir que la imagen adquiere un significado dentro de la sucesión organizada de imágenes en que consiste una película.

Recordemos que el signo está compuesto de significante y significado, y vayamos al ejemplo utilizado para aclarar esta doble significación de la imagen fílmica, tomado de *Bronosenez*

Potemkin (El acorazado Potemkin, 1925). Cuando los amotinados lanzan por la borda al médico zarista que ha certificado que la carne agusanada es apta para el consumo (de los soldados, los oficiales comen otra cosa), la cámara se detiene en sus anteojos, que quedan enganchados en los cordajes del navío.

Por un lado, la imagen de las gafas es un signo analógico: *significante=imagen de unas gafas*, *significado=gafas*.

Por otro lado, la imagen de las gafas es un signo enmarcado dentro de una determinada sucesión de imágenes, con las que posee una relación sintagmática (una parte de la sucesión temporal-lineal de imágenes), y una relación diegética (una parte de la narración). Es decir: *significante=imagen de unas gafas*, *significado=el médico (lanzado por la borda)*.

Tras la exposición del postulado de Mitry, llega la aportación de Metz:

Quizá Jean Mitry hubiera podido precisar aquí -aunque otro pasaje se encarga de hacerlo en parte- que el filme no tiene sólo dos niveles de significación, sino tres. Además de la analogía fotográfica y de la lógica de implicación diegética, existen el conjunto de símbolos y metáforas, los efectos expresivos del carácter plástico o rítmico (en especial, los efectos de montaje o los movimientos de cámara, creadores de un ritmo visual), en una palabra, todo un grado tres del sentido que, en nuestra opinión, se define por su carácter más o menos *extra-diegético*. El grado dos (narratividad) es *constitutivo* de la diégesis y *está constituido* por las unidades de grado uno (materiales analógicos). Lo que se denomina «sentido literal» de un filme es, de hecho, una mezcla del grado uno y del grado dos. ¿Será acaso el grado tres el único en depender por entero de la connotación? Es sólo una hipótesis. (2002b: 24-25)

Según Metz, entonces, existen tres niveles de significación en una película: el material analógico, la narratividad y el grado simbólico o metafórico. Estos niveles de significación están divididos en dos niveles de sentido, uno denotativo o literal (grado uno y grado dos), y otro connotativo, metafórico o simbólico (grado tres).

Ya algunos años más adelante, en «La connotation, de nouveau» (1971), el propio Metz deja constancia de la dificultad que entraña cerrar el universo de sentido de una película a tres grados y dos niveles:

La noción de connotación ha dejado de ser tan fundamental como lo era para la primera semiología: desaparición relativa motivada por la hipótesis de la pluralidad de los códigos, que se ha afirmado e impuesto desde entonces. En efecto, resulta claro que la distinción entre lo denotado y lo connotado halla su mejor rendimiento operativo en los análisis que aprehenden el texto a partir de *dos* modelos contruidos (dos códigos): es una noción intrínsecamente dual. A partir del momento en que la actividad fundamental del analista consiste en dejar que el texto respire al máximo por sí mismo, en dejar vivir al significante en toda su polisemia, los códigos cuyo rastro se sigue en el texto corren un gran riesgo, en muchos casos, de dejar de ser solamente dos. No es casual que el *Langage et cinéma*, donde he adoptado más decididamente una formalización pluricódica, el concepto de connotación ocupe un lugar bastante modesto. (2002b: 175)

Desde nuestro punto de vista, la noción de connotación mantiene una utilidad fundamental precisamente asumiendo la existencia de varios niveles de connotación, en vez de identificarla unívocamente con un grado de significación extra-textual. De hecho, para nuestra perspectiva de

análisis ideológico resulta bastante aclaratoria la distinción entre connotaciones textuales y connotaciones extra-textuales.

Pongamos un ejemplo antes de explicar por qué. La película *16 Blocks* (16 calles, 2006), relata la historia de un policía corrupto que se arrepiente y lucha contra sus compañeros corruptos que pretenden asesinar a un testigo. El jefe de policía, el cargo por debajo del Comisionado (autoridad policial más alta de la ciudad) está al tanto de la corrupción de parte de sus hombres, y se ha beneficiado de ella. Cuando el grupo trata de cazar al policía arrepentido y al testigo por las calles de la ciudad, el jefe de policía aparece varias veces pidiendo explicaciones y hablando con el cabecilla de los *malos*. Pues bien, en todas estas apariciones, el jefe de policía tiene su chaqueta desabrochada completamente, algo impensable para un cargo de su categoría. La chaqueta desabrochada es un significante connotativo, que apela a nuestra experiencia previa sobre chaquetas y jefes de policía. El resultado es que la chaqueta desabrochada *significa* la relajación moral del jefe de policía. En este caso, y desde nuestro punto de vista, las connotaciones evocadas por la chaqueta desabrochada son textuales, apuntan al carácter del personaje. (Hemos hablado en otra parte de la importancia de las chaquetas, cuando el Departamento de Defensa sugirió a los productores de *Broken Arrow* que el malvado interpretado por Travolta no luciese la cazadora de vuelo tras traicionar al país.)

En el segundo ejemplo hablaremos de barbas, en vez de chaquetas. En la película co-dirigida pero no firmada por Howard Hawks *The Thing From Another World* (1951), existen dos amenazas, la primera de ellas es «la cosa», una especie de vegetal gigante asesino. Y la segunda, más peligrosa aún, es el científico responsable de esta materia en la estación militar del ártico, que quiere evitar a toda costa que «la cosa» sea destruida para poder estudiarla, aún sacrificando la vida de algunas personas. Pues bien, este *malo*, como otros muchos malvados cinematográficos durante aquellos

años, tiene barba, más concretamente, perilla. Peter Biskind nos recuerda lo que esto significa:

Henry discovers that the head scientist at the base, Nobel prizewinner Dr. Carrington (Robert Cornthwaite), is almost as dangerous as the Thing [...]. We're tipped off right away by his goatee (facial hair in the fifties was about as popular as bad breath) and his Russian-style fur hat. (2001: 127)

La perilla y el sombrero de piel son obviamente significantes connotativos que apelan a nuestra experiencia previa. Y en este caso se desdobra en los niveles textual y extra-textual. Por un lado descubrimos gracias a la perilla y el gorro que el Dr. Carrington es muy posiblemente un personaje malvado. Por otro lado, se lleva a cabo una asociación entre el Dr. Carrington y la Unión Soviética. Es decir, en otro sentido, entre el mal y la Unión Soviética.

Éste es el tipo de connotaciones (o significaciones connotativas) sobre las que nos interesa llamar la atención, aquellas que desbordan el nivel textual con un claro sentido ideológico.

Uricchio y Pearson analizan desde este punto de vista los cómics de Batman, y ésta es una de sus conclusiones:

The Batman fights crime, and thus serves as an agent of political domination, safeguarding property relations and enforcing the law. Extratextually, the character and the bat-texts serve to gain consent for political authority and the system of property relations it enshrines, and thus support the dominant hegemonic order. [...] We know that he functions textually as an agent of political domination and extra-textually as both supporter of the hegemonic order. (1991: 206-207)

Terminemos añadiendo un dato más a este punto, para afianzar esta última afirmación que acabamos de hacer. La trama de *Alien* (1979) de Ridley Scott, sigue al pie de la letra la de *The Thing From Another World*, sólo que en este caso al final se descubre que el científico que antepone la vida de «la cosa» a la del resto de la tripulación, es un ciborg. De nuevo, el verdadero enemigo no es el monstruo, una fuerza de la «naturaleza», sino el «otro» más peligroso, que tiene aspecto humano pero no lo es realmente. El inhumano comunista se ha convertido aquí en el inhumano inteligencia artificial, que sigue las órdenes de «madre», la computadora central de la nave Nostromo, programada presumiblemente por los dueños de la compañía minera para capturar un alien del cual ya tienen conocimiento y traerlo a la tierra para estudiarlo. Como los mismos cebos humanos que le envían para atraerlo a la nave acaban intuyendo, con la teniente Ripley (Sigourney Weaver) a la cabeza, detrás de todo está el complejo militar-industrial y su deseo de estudiar el «organismo perfecto» con fines de desarrollo armamentístico.

Ambas películas comparten la estructura de la trama (de hecho *Alien* parece una copia efectista de la primera), con un enemigo natural, que al fin y al cabo no tiene culpa de ser un cazador porque sólo quiere sobrevivir, y un enemigo humano deshumanizado. La «otredad», donde reside la verdadera maldad que interviene en la trama, es entonces también compartida, pero en el primer caso el ansia de conocimiento sin control se adscribe a un personaje foráneo a la cultura estadounidense, y en el otro a uno de los motores económicos de la propia cultura.

Si la primera es un producto perteneciente al *statu quo* y a la hegemonía cultural, la segunda parece subvertirla al contener una crítica más o menos explícita. Eso sí, una crítica de corto alcance ya que los programadores humanos de madre y del ciborg no aparece en la película más que mencionados

por Ripley.

La conclusión que podemos extraer es que estos dos títulos, tomados en su conjunto, difieren en el nivel analógico (obviamente son dos películas distintas), comparten el nivel denotativo (la estructura es similar), y vuelven a diferir en el nivel connotativo gracias a pequeños detalles como una perilla, una barba o un cuerpo cibernético.

Finalmente, recordar que la apertura de la significación no se reduce a un significante y un significado denotativo y otro connotativo. La apertura es múltiple, y si la denotación es un significado aparentemente cerrado, las connotaciones pueden ser diversas. Laínez, por ejemplo, encuentra tres órdenes de significación connotativa en la escena del rapto de Jane en *Das Cabinet des Dr. Caligari*: el analógico-metafórico (imbricación de los personajes con el entorno), el simbólico (conflicto masculino-femenino y el deseo del hombre) y el orden de la metáfora alegórica (posesión sexual no consumada).

9. La Retórica en la narrativa audiovisual.

Entendamos por la retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer.
(Aristóteles, 2000: 39)

Y según Paul Ricoeur,

la retórica puede ser definida como la técnica del discurso persuasivo. El arte de la retórica es un arte del discurso en acción. También en este nivel, como en el del *speech-act*, decir es hacer. El orador pretende lograr el asentimiento de su auditorio y, si se da el caso, incitarle a actuar en el sentido deseado. (1997: 81)

Si convenimos con Ricoeur que la técnica del discurso persuasivo es la retórica, y recordamos que para Adrián Huici la propaganda era «un tipo de discurso persuasivo», podemos aventurarnos a inferir que la técnica utilizada por ese tipo de discurso persuasivo que es la propaganda, no es otra que la retórica misma.

Según Aristóteles hay tres géneros de oratoria, que se corresponden con tres tipos de pruebas por persuasión mediante el discurso:

De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar. (2000: 41)

Aparentemente, en la narrativa audiovisual, el gran peso de la persuasión lo llevan la segunda y tercera especie, porque superan en alcance e intensidad al resto de artes narrativos (literatura oral y escrita, teatro y ópera), como señalaron los autores del Código Hays, Daniel Lord y Martin Quigley.

Así, el cine es un arte que «has the same object as the other arts, the presentation of human thought, emotion, and experience, in terms of an appeal to the soul through the senses.» (Reasons Supporting

the Preamble of the Code: II. Motion pictures are very important as ART)

En cuanto al alcance,

most arts appeal to the mature. This art appeals at once to every class, mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal. Music has its grades for different classes; so has literature and drama. This art of the motion picture, combining as it does the two fundamental appeals of looking at a picture and listening to a story, at once reaches every class of society. (Reasons Supporting the Preamble of the Code: III. The motion picture, because of its importance as entertainment and because of the trust placed in it by the peoples of the world, has special MORAL OBLIGATIONS)

Y en cuanto al predisponer a la audiencia (alcance psicológico) y lo que el discurso parece demostrar, citaremos la distinción que se hace en el Código entre la literatura y el cine:

- a. A book describes; a film vividly presents. One presents on a cold page; the other by apparently living people.
- b. A book reaches the mind through words merely; a film reaches the eyes and ears through the reproduction of actual events.
- c. The reaction of a reader to a book depends largely on the keenness of the reader's imagination; the reaction to a film depends on the vividness of presentation.

(Reasons Supporting the Preamble of the Code: III. The motion picture, because of its importance as

entertainment and because of the trust placed in it by the peoples of the world, has special MORAL OBLIGATIONS)

Recapitulando, la atención al talante de los personajes, a la predisposición del auditorio (es decir, reacciones que el relato suscita en el mismo) y al discurso-relato, es una lectura necesaria a la hora de analizar la ideología y la posible propaganda contenida en una película.

9.1.Primer prueba: Talante del que habla.

Pues bien, se persuade por el talante cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito. (Aristóteles, 2000: 42)

Más adelante (pag. 175) afirma que son tres las causas que hacen persuasivos a los oradores, «la sensatez, la virtud y la benevolencia». Nosotros hablaremos de persuasión negativa cuando el talante del orador es totalmente indigno de crédito (insensato y malévolo), teniendo como resultado que su discurso queda negado, deslegitimado.

Pongamos un ejemplo de nuestro caso de estudio, la trilogía Batman dirigida por Christopher Nolan: Cuando en la segunda parte de la trilogía, el alcalde de Gotham termina uno de sus discursos afirmando que «we must remember the vigilance is the price of safety», alcanza una mayor cota de persuasión que todas las diatribas de carácter subversivo que Bane lanza en la tercera entrega, a pesar de que las denuncias de Bane contra los ricos y poderosos encierran un poso de realismo con

el cual no es difícil coincidir.

¿La razón? Que la persuasión en este caso no reside en el discurso, si no en el talante de los personajes que lo expresan. Uno es el alcalde, que sin ser perfecto representa a los políticos honrados. Además, sus palabras están apoyadas por la actitud espía de Batman (que, como si de un agente del servicio secreto o la NSA se tratase, escucha e investiga todos los móviles de Gotham), y por el resultado positivo de las pesquisas de éste. Sin embargo, el «honorable» discurso sobre la justicia de Bane viene de un personaje que busca por encima de todo la destrucción por la destrucción, y que tiene por ello capacidad persuasora negativa. Una posible lectura del personaje de Bane en la película, como veremos, es la de deslegitimar este tipo de discursos sobre justicia e igualdad. Puestos en boca de un malvado, se persuade a la gente precisamente de que el discurso contrario es lo correcto, y se *vacuna* contra la capacidad de convencer de quienes en la realidad sostienen este tipo de discursos. Este es el sentido en el que Slavoj Žižek reconoce en Bane y sus secuaces, que toman el poder en Gotham y gobiernan despóticamente tras intervenir Wall Street, una representación alegórica del movimiento contestatario Occupy Wall Street, hermano del 15-M español.

9.2.Segunda prueba: Disposición del auditorio.

De otro lado, se persuade por la disposición de los oyentes, cuando éstos son movidos a una pasión por medio del discurso. Pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos. (2000: 43)

A la hora de analizar críticamente el discurso contenido en una película, o en un producto audiovisual en general, es necesario que nos hagamos preguntas como las siguientes: ¿Qué pasiones (o emociones) suscita y con quién o qué están relacionadas? ¿Se siente miedo de...? ¿Ira hacia...? ¿Tensión cuando...? ¿Paz y calma gracias a...?

Ahora bien, en cada una [de las pasiones] se deben distinguir tres aspectos: en relación a la ira -pongo por caso-, en qué estado se encuentran los iracundos, contra quienes suelen irritarse y por qué asuntos. (2000: 176-177)

Si seguimos con el ejemplo de la ira, especialmente valioso a la hora de trasladar al cine las enseñanzas de Aristóteles en la *Retórica*,

admitamos que la ira es un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio. (2000: 178).

Una vez definida la ira se nos enseña la forma en que podemos utilizarla para nuestros fines:

Por su parte, es claro que el orador debe inclinar, con su discurso, a los oyentes en el sentido de que se pongan en la disposición de moverse a ira, presentando para ello a sus adversarios, a la vez como culpables de aquellas cosas por la que se siente ira y como sujetos de la índole propia para excitarla. (2000: 187)

El esquema sería entonces: provocar la ira de la audiencia, culpar a los adversarios y describir a estos como malvados absolutos, carentes de humanidad, no arrepentidos de la acción que provoca la ira y dispuestos a realizarla otra vez si se diera el caso. En la narrativa audiovisual la potencia del recurso se eleva al enésimo grado, ya que gracias a la imagen sonora es posible representar, o aún más, escenificar vivamente, el acto que provoca la ira.

La técnica es probablemente una de las más utilizadas por los propagandistas de todos los tiempos. Jean-Marie Domenach cita en su obra *La propaganda política* a Jules Monnerot (*Sociologie du communisme*):

Como escribe J. Monnerot: «Los poderes destructores que contienen los sentimientos y resentimientos humanos, pueden entonces ser *utilizados*, manipulados por especialistas, como lo son, de manera convergente, los explosivos puramente materiales.» (1986: 21)

El recurso de provocar la ira y dirigirla hacia un grupo social determinado es, «de manera convergente», uno de los más frecuentes en la historia del cine, y en fechas recientes podemos citar por ejemplo al actor y director Mel Gibson. Llegado desde Australia a la Meca del cine gracias a la saga *Mad Max* (1979, 81 y 85) dirigida por George Miller, el origen de su fama está ya marcado por este recurso. Max es un policía en un futuro post-apocalíptico que pierde a su mujer y su hijo a manos de unos asesinos de carretera y decide vengarse. Si repasamos la filmografía como director de Gibson, compuesta en 2014 por cinco películas, podemos mencionar dos de ellas por contener grandes dosis de provocación de ira entre el auditorio. Nos referimos a *Braveheart*, y a *La pasión*

de Cristo (The Passion of the Christ, 2004).

En la primera de ellas encarna a William Wallace, cuya familia es asesinada por los ingleses cuando era pequeño, y que de vuelta a Escocia presencia cómo el rey Eduardo I re-instaura el derecho a la «primera noche» con las esposas de sus súbditos, cómo unos soldados pretender violar a su esposa (con la que se ha casado en secreto para evitar esa «primera noche» del rey), y finalmente cómo el sheriff le corta el cuello a su amada delante suya por infligir lesiones a los soldados. (Gibson repite papel casi calcado pero esta vez en la Guerra de Independencia estadounidense de la mano de su amigo Roland Emmerich en *El Patriota* (The Patriot, 2000).

Por otro lado, el realismo y la crudeza con que se muestra la tortura a Jesús de Galilea en *La pasión de Cristo*, que alcanza por momentos el nivel *gore*, junto con el aparente disfrute de sus denunciantes judíos, inspira las emociones más intensas, entre ellas la ira hacia quienes causaron tan gran sufrimiento a la persona que da nombre a una religión.

En general, cuando en una película nos encontramos con situaciones que enervan nuestra ira, podemos estar seguros de que llegará el momento en que nuestra tensión será liberada. Mientras más atroces son las acciones que provocan la ira, más atroz será la compensación. Y más justificadas estarán todas las acciones que lleven a cabo los buenos contra los malos, incluyendo por supuesto saltarse las leyes, recurrir a la tortura, o situarse en atrocidad sólo un escalón por debajo de los 'malos'.

En el caso de *La pasión de Cristo*, y al no darle salida a esta tensión acumulada, muchas personas cristianas buscaron consuelo en las iglesias. Véase por ejemplo el artículo de Vittorio Messori «Lo que Gibson buscaba con ‘La Pasión’, lo ha conseguido: golpea», publicado en la versión digital del

diario La Razón el 11 de febrero de 2004.

Otros autores que usan esta técnica llevada al extremo son el director Michael Winner, cuya prolífica relación profesional con Charles Bronson incluye títulos como *The Mechanic* (1972), *The Stone Killer* (1972), o la saga *Death Wish* (1974, 1982, 1985), saga que por cierto cuenta con dos títulos más no dirigidos ya por Winner. En el primer título de la saga asesinan brutalmente a la esposa del arquitecto Paul Kersey, y éste se convierte en justiciero. En el segundo título, Kersey se ha mudado de Nueva York a Los Ángeles, pero allí asesinan a su hija y vuelve a convertirse en el justiciero/vengador. El eslogan (tag-line) principal de esta película no tiene desperdicio: «First His Wife. Now His Daughter. It's Time To Even The Score!» Algo así como «Primero su mujer. Ahora su hija. ¡Es hora de empatar el resultado!»

Como último ejemplo, *Taken* (Venganza, 2008), dirigida por el director francés Pierre Morel y protagonizada por Liam Neeson, explota la técnica de nuevo hasta el extremo de que uno siente verdadero placer cuando el ex-agente de la CIA Brian Mills va ejecutando su venganza, torturando y matando a todos los implicados en el secuestro y posterior venta de su hija. Un grupo compuesto por cierto por una insana mezcla de hombres albanos, árabes (de país o países indeterminados) y franceses.

9.3.Tercera prueba: Demostración a través del relato.

De otro lado, en fin, los hombres se persuaden por el discurso cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso. (2000: 42-3)

Aunque Aristóteles se refería obviamente a lo verosímil cuando hablaba de lo que podía parecer la verdad, lo cierto es que en la categoría de «lo que parece ser verdad» podría encajar una representación de la realidad como era el teatro o es el cine (o más ampliamente, la narrativa audiovisual), relatos al fin y al cabo.

En cualquier caso, existen fundadas razones para pensar que, en nuestra sociedad inundada de pantallas, el puente entre la ficción y la realidad es recorrido en ambos sentidos con una facilidad pasmosa.

Ya hemos mencionado más de una vez que uno de los grandes peligros que vieron en el cine los censores de Hollywood de los años treinta (y de antes) era su intensa impresión de realidad, que desde su punto de vista transformaría la sociedad estadounidense de una forma inmediata. Con total seguridad exageraban cuando culpaban a las películas de los males sociales existentes, como la delincuencia o lo que consideraban una excesiva laxitud moral. Sin embargo, como también señalamos, la intervención del relato cinematográfico en el imaginario de una sociedad es un hecho que pocos estudiosos y estudiosas se atrevería a negar. Por supuesto que ver una película de gánsteres no te convierte en un gánster al quedar seducido por los beneficios de la vida al margen de la ley, como parecían temer los censores, pero sí que puede influirte de forma más sutil, como comenzar a cambiar una opinión negativa de los gánsteres a una positiva, o viceversa. Por otra parte, ni que decir hay, recordando en esto a Goebbels, que decenas de películas sosteniendo el mismo punto de vista acaban percolando en la mente de las personas, y acaba cumpliéndose así una de las normas más antiguas y conocidas de la propaganda: una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad.

La influencia del medio audiovisual en la mente de las personas está basada principalmente en lo que Christian Metz llamaba la «impresión de realidad en el cine». Cuando Aristóteles habla de lo que «parece ser la verdad», piensa en una narración oral llevada a cabo por una persona que quiere hacer creer que esa es la verdad. En el caso del cine, en un sentido psicológico elemental, no es necesario intentar hacer creer una verdad porque la *estamos viendo* ante nuestra (no demasiado crítica) mirada. Aunque intentemos controlar nuestras reacciones, lo cierto es que estamos reaccionando ante lo que vemos.

Noël Burch describe la situación con las siguientes palabras

Cualquiera que sea el grado de conciencia crítica, el espectador sentado en la oscuridad, súbitamente solo frente a la pantalla, está desde ahora a merced del realizador: éste puede violentarle en cualquier instante por cualquier medio: cuando se le haga traspasar el umbral de dolor, por más que sus mecanismos de defensa entren en acción, por más que se acuerde de que «sólo es un film», siempre será demasiado tarde: el «mal» ya está hecho, el malestar, el terror quizá, ya está en casa. (Burch, 1998: 130)

Jerry Mander, en su estudio sobre los efectos de la televisión en la sociedad, va más allá, hasta afirmar, entre otras cosas, que el fenómeno de la percepción audiovisual neutraliza las funciones evaluadoras, y por lo tanto críticas, del cerebro humano. Ciertamente que la experiencia de la pantalla luminosa de la televisión no es igual a la experiencia de la imagen luminosa proyectada sobre una pantalla blanca, ¿pero acaso no es la pantalla luminosa de la televisión o el ordenador nuestro principal medio de consumo de imágenes, películas incluidas? ¿No se hace también el cine pensando en la futura emisión por televisión?

El primer efecto de esto es provocar una actitud mental pasiva. Ya que no hay modo de detener las imágenes, uno simplemente se entrega a ellas. Más que esto, uno tiene que despejar todos los canales de recepción para permitir que entre más limpiamente. Pensar solamente sirve de estorbo.

Hay una segunda dificultad. La información de la televisión parece ser recibida más en el inconsciente que en las regiones conscientes de la mente, donde sería posible reflexionar sobre ellas. [...]

Las imágenes pasan a través de sus ojos de una forma desmaterializada, invisible. Son reconstituidas sólo después de que ya están dentro de su cabeza. (Mander, 2004: 209)

Al fin y al cabo, el televidente es poco más que un medio de recepción y la televisión, por sí misma, no es tanto un medio de comunicación o de educación, como quisiéramos creer, cuanto un instrumento para implantar imágenes en las zonas inconscientes de la mente. (Mander, 2004: 212)

El informe Emery [de la Universidad Nacional de Australia, Camberra] cita extensamente un estudio de medición de la actividad ondulatoria cerebral durante el acto de ver la televisión. Ese estudio estableció que durante ese tiempo, no importa cuál sea el programa, la actividad cerebral humana entra en una disposición característica. Es ésta una respuesta al medio, más bien que a su contenido. Una vez que el televisor está encendido, las ondas cerebrales se hacen más lentas hasta que cobran preponderancia las llamadas «ondas alfa» y «ondas delta» y esta disposición se va haciendo habitual. Cuanto más tiempo está encendido el televisor, más lenta es la actividad electro-ondulatoria del cerebro. [...]

Si los Emery están en lo cierto, sus hallazgos apoyarían la idea de que la información televisiva entra en bloque y sin ser filtrada, directamente en los bancos de memoria, pero no están disponibles para el análisis consciente, la comprensión o el aprendizaje. Es como esas técnicas para aprender idiomas

mientras uno duerme. (Mander, 2004: 215-6)

Lo que hace más graves estas cuestiones es que los seres humanos aún no hemos sido dotados por la evolución de los medios que nos permitan distinguir entre imágenes naturales y aquellas que han sido creadas artificialmente e implantadas. (Mander, 2004: 224)

Finalmente, y teniendo en cuenta la impresión de realidad y los efectos sobre el cerebro de la imagen sonora en movimiento, la distancia entre la ficción y la realidad queda absolutamente desdibujada desde el momento en que *nuestra* realidad es configurada por lo que vemos a través de la pantalla, y este es un hecho incontrovertible en una época en que la pasamos delante del televisor una media de cuatro horas al día. Nuestra «ideosfera», los contenidos que llenan nuestras mentes y alimentan nuestros sueños, nos son arrojados desde las innumerables pantallas a las que dedicamos nuestra atención a lo largo del día. Alvin Toffler escribía ya en 1980:

Una bomba de información está estallando entre nosotros, lanzándonos una metralla de imágenes y cambiando drásticamente la forma en que cada uno de nosotros percibe y actúa sobre nuestro mundo privado. Al desplazarnos desde una infosfera de segunda ola a una de tercera ola, estamos transformando nuestras psiquis. (1980: 162)

¿Acaso no es suficiente para convencernos de que los árabes son brutales y atrasados que absolutamente todos los árabes que conocemos, únicamente a través de los llamados medios de comunicación, lo son? (Shaheen, 2001) ¿Cómo no sentir temor ante la amenaza comunista si los telediaros, las series de televisión y el cine lo alimentan constantemente? (Montes de Oca, 1996)

¿Cómo no creer que los reyes medievales cabalgaban a la batalla al frente de sus tropas cuando lo hemos visto en cientos de relatos audiovisuales?

El relato audiovisual, con su intensa impresión de realidad, con su facilidad para anular la capacidad de evaluación consciente, y con su machacona insistencia, es probablemente el mejor vehículo conocido para, siguiendo a Aristóteles, «mostrar la verdad, *o lo que parece serlo*».

Creemos que una de las claves a la hora de llevar a cabo un análisis de la ideología y posible propaganda encubierta en la narrativa audiovisual, es la de acercarnos a ella como si se tratase de elaborados discursos persuasivos. Por ejemplo, desde la perspectiva de la retórica clásica que acabamos de proponer, atendiendo a los tres tipos de prueba analizados por Aristóteles. De hecho, y según hemos demostrado en el marco teórico, el cine *mainstream* tiene más de discurso persuasivo de lo que comúnmente se piensa.

10. Forma y contenido.

La distinción es discutible en cierto sentido, pero desde un punto de vista práctico, y sobre todo analítico, tiene su utilidad: a la hora de analizar una película es imposible atender a todo a la vez, por lo que es más que recomendable tener en mente una división en niveles de análisis, y centrarse en una o dos partes en cada visionado.

Consideramos que la mejor forma de abordar este tema es, de nuevo, a través de un influyente artículo de Christian Metz del año 1967: «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film»⁸.

⁸ Traducido al inglés por Diana Matias para la revista Screen, y al castellano por Carles Roche en el marco del libro *Ensayos sobre la significación en el cine*.

Artículo que si bien ha sido superado en ciertos aspectos, como el mismo autor admite y señala en las notas a una edición posterior del mismo, sigue conservando gran vigencia en muchas de sus aportaciones esenciales.

«Propositions méthodologiques pour l'analyse du film» no es un texto fácil, y con ello no sólo queremos decir que sea difícil alcanzar una adecuada comprensión del mismo por la complejidad inherente al tema tratado, sino que además es Metz mismo quien a veces se expresa de una manera que dificulta la comprensión. Que no se considere esto un reproche: intentar avanzar aunque sea unos tímidos pasos en el campo del meta-lenguaje (usar el lenguaje para hablar del lenguaje) es en nuestra opinión una de las tareas intelectuales más complejas. Por ello pedimos indulgencia y paciencia ante nuestro, a todas luces pobre, intento de resumir el artículo y de extraer las ideas principales del mismo sobre el problema del análisis filmico, la terminología empleada, y las concepciones erróneas que se derivan de un uso no meditado de los términos.

El objetivo del texto de Metz es llevar a cabo una crítica de la crítica cinematográfica más extendida y las ideas latentes sobre las que ésta se basa. Tras la crítica llegan las propuestas.

Más concretamente, la crítica se centra en la laxitud con que se emplea generalmente la dualidad Forma-Contenido, oposición que, en los textos del tipo de crítica tratada por Metz, suele encerrar otras tres oposiciones no explicitadas. Es decir, que se menciona una sola oposición cuando implícitamente se están tratando tres oposiciones distintas. A saber:

Significante-Significado, Forma-Sustancia, y Forma (como lo específicamente cinematográfico) - Contenido (como lo no específicamente cinematográfico).

1.El problema, según Metz, de utilizar Forma-Contenido como sinónimos de Significante-Significado, es que se sugiere de manera latente que los hechos de la Forma están exclusivamente emparentados con los significantes, y que los hechos de Contenido están emparentados exclusivamente con el significado. Se sugiere, por tanto, que los significantes carecen de contenido y que los significados se asemejan a una masa informe (sin forma ni estructura).

Este férreo emparentamiento es altamente contraproducente, si admitimos el hecho de que existen distintos niveles de significación. Ya que es muy probable, e incluso común, que una pareja significante-significado en un nivel de significación sean a la vez el significante en otro nivel de significación, significante que a su vez remite a un significado. Pongamos un ejemplo (nos arriesgamos a un ejemplo propio ya que Metz no da ninguno en este punto): la imagen filmada de un reloj en una pared durante varios segundos. El contexto es el de la espera de la familia de un viejo pecador, que espera en su lecho de muerte la llegada de un sacerdote que le imponga la extrema unción. En el nivel más elemental, analógico, la imagen de un reloj (significante) remite a la presencia/existencia de un reloj (significado). En un primer nivel diegético, la imagen-presencia de un reloj (significante) remite al (paso del) tiempo (significado). En un segundo nivel diegético, el paso del tiempo (significante) remite a la (cercanía de) la muerte.

En resumen, la oposición Forma-Contenido no puede ser sinónima de Significante-Significado, porque hacen referencia a instancias distintas.

2.Una segunda confusión se debe a que, según Metz, el término que se usa como sinónimo de Significante, Forma, remite de manera semi-inconsciente a otra oposición: Forma-Sustancia. Sustancia sí es un término bien acotado, existen cinco sustancias: imagen en movimiento, ruido,

voces, música y material gráfico (palabras escritas). Esta Sustancia, a su vez, se compone de forma y materia. Es decir, una película es el resultado de la combinación de sus (cinco) sustancias, que reposan en una materia a la que se ha dado cierta forma, es decir, con una determinada estructura. Entonces, la oposición Forma-Sustancia aparece complejizada porque la Sustancia se subdivide también entre Forma y Materia, Para Metz, la Forma de la Sustancia también debe ser analizada y no obviada como suele hacer la crítica convencional.

Por si esto fuera poco,

La oposición habitual entre forma y contenido, no contenta con mantener en suspenso dos distinciones diferentes, sugiere en muchas discusiones cinematográficas una tercera, que también convendría mantener claramente independiente tanto de la primera como de la segunda. (2002b: 112-113)

3.La tercera confusión en que cae gran parte de la crítica es la de considerar que lo específicamente cinematográfico es la Forma, mientras que el Contenido es compartido por el resto de artes y por ello pertenece a la Cultura en general, es extra-cinematográfico. Ya que de las cinco sustancias que componen una película, la exclusiva del cine es la imagen en movimiento, se considera que el análisis cinematográfico deber versar sobre la manera en que es construida y presentada: montaje, encuadres, tipos de plano, etc. Es decir, sobre lo que se llama la Forma.

Estas tres frecuentes confusiones nos llevan a considerar la existencia de cuatro ideas preconcebidas sobre el lenguaje cinematográfico, latentes en muchos de los análisis.

1.Lo específico del lenguaje cinematográfico queda reducido a un grupo de significantes,

denominados «procedimientos», «figuras estilísticas», «retórica filmica», etc.

2.El lenguaje cinematográfico es «verdaderamente cinematográfico» sólo en términos de Forma, y puede por lo tanto ser descrito como un cuerpo de configuraciones reconocibles (montaje, encuadres, etc).

3.La significación extra-cinematográfica (compartida por ejemplo con el teatro o la literatura), suele ser considerada como un hecho de pura sustancia (un hecho social, por ejemplo). Por lo tanto no merece un análisis, sino una interpretación afectiva, «por ejemplo, cuando se declara que los sentimientos de los personajes en el filme son “verdaderos”, “conmovedores” o “están bien observados”, etc'» (2002b: 115)

4.Los elementos extra-cinematográficos de una película son tratados como significados puros, y por ello no se intenta localizar adecuadamente sus correspondientes significantes en la película examinada.

Terminamos con las tres propuestas de Metz, que son las siguientes:

1.Utilizar el término «significado» para cualquier elemento del cual pueda distinguir su correspondiente significante. Ya que existen varios niveles de significación, se podrá hablar del significado de tal objeto, de tal escena, de tal secuencia, de tal película, etc, dependiendo del nivel en que nos encontremos: análisis estilístico, análisis sociológico, etc.

2.Distinguir entre «instancias de forma» e «instancias de sustancia» tanto en el significante como en

el significado.

3. Se propone una nueva terminología para distinguir entre la «significación cinematográfica» (ya sabemos, específica del lenguaje cinematográfico, como el montaje) y la significación «extra-cinematográfica» (compartida con otras formas de expresión). Para ello, se propone utilizar los términos «significación filmica» y «significación filmada.»

Tras esta exposición sobre las dificultades terminológicas y las ideas preconcebidas, ¿qué decisiones tomamos con respecto a la terminología usada en nuestro análisis?

Pues la primera es recordar un hecho al que parece no dársele la suficiente importancia: la oposición Forma-Contenido, o la tripartición Forma-Contenido-Sustancia, son *operaciones artificiales* llevadas a cabo sobre elementos indisolubles. Si queremos dar una definición ontológica de una película quizás nos valdría: «Una organización de sustancias de una determinada forma y dando como resultado un contenido».

Permítasenos traer a colación una larga frase de Jean-Louis Comolli como recuerdo imborrable de esta indisoluble imbricación de elementos:

A partir del momento en que se da a leer un procedimiento técnico «por sí mismo» («el primer *travelling* de la historia del cine», cercenado de la práctica significativa de la que es no sólo uno de los factores sino también uno de los *efectos* (no sólo una «forma» que «cobra un sentido» o lo «da», sino un sentido ya en sí mismo, un significante representado como significado en la otra escena del filme, su «afuera»: la historia, la economía, la ideología), se constituye con él en un objeto empírico

ahistórico que, con la salvedad de ajustes menores (perfeccionamiento técnico, etc.), se paseará de película en película, presente desde siempre, siempre idéntico a sí mismo («un primer plano de empresario y un primer plano de obrero siguen siendo primeros planos») a pesar de y para *enmascarar* el sistema de diferencias en el que necesariamente se inscribe, es decir, tanto las contradicciones significantes de una ficción a otra, de una práctica a otra, como las contradicciones de intereses e ideologías en las cuales el cine se practica y cuyas marcas lleva, en forma positiva o negativa. (Comolli, 2010: 220)

Utilizaremos la palabra «forma» para designar los aspectos formales de una película: planos o encuadre, perspectiva de la cámara, puesta en escena, montaje, caracterización de los personajes, sonido, iluminación, decorados, etc. Pero lo haremos teniendo siempre en cuenta que estos aspectos formales están indisolublemente ligados al «contenido» de los mismos.

Utilizaremos la palabra «contenido» para designar los aspectos de contenido de una película: estructura y desarrollo de la trama, relaciones entre los personajes, el contenido concreto de un plano, etc. También la utilizaremos teniendo siempre en cuenta que estos aspectos de contenido están indisolublemente ligados a la «forma» en la que son presentados.

Más interesante desde nuestro punto de vista es la distinción que establece Metz entre los niveles de significación diegética y extra-diegética. Nosotros hablaremos de niveles de significación textual cuando el par significante-significado se mantenga dentro de la estructura narrativa de la película, es decir al nivel del relato. Y hablaremos de niveles de significación extra-textual cuando el significado del par significante-significado desborde la narración y se sitúe en un nivel extraño a la misma, aunque por supuesto connotado por ella. Los significados connotados nivel extra-textual pueden tener un componente preferentemente ideológico, psicológico, psicoanalítico, religioso...

Pongamos un ejemplo:

En una de las escenas finales de *Batman Begins*, el protagonista aparece en pantalla en un plano medio con un fondo del sol entre las nubes. Bruce y Rachel, que están sobre las ruinas de la mansión Wayne, hablan del padre de éste, muerto cuando era un niño. En este contexto de muerte y destrucción, el sol cuyos rayos atraviesan tímidamente las nubes es un símbolo escogido porque connota toda una serie de significados: En primer lugar evoca la calma tras la tormenta, la luz tras la oscuridad, esperanza, renacimiento. Pero también evoca, gracias a la conversación de los protagonistas, al padre de Bruce que posiblemente mira desde el cielo, la vida del alma, a Dios, Dios-padre, etc. La imagen de Bruce con el sol detrás viene precedida por una de Rachel, el mismo plano medio, pero esta vez podemos ver cómo la luz del sol entra por una ventana de la derruida mansión Wayne y forma una cruz.

La combinación de ambos símbolos no deja lugar a dudas. La significación desborda los niveles diegético y textual (calma tras la tormenta, esperanza, reconstrucción) y se sitúa claramente en el nivel extra-textual: el significante sol-tras-las-nubes remite a un significado (Dios, Dios-padre, cristianismo, vida del alma) extraño al relato. No interviene en el mismo, ni es citado ni presentado directamente, si no más bien de una forma un tanto alusiva. El objetivo de su evocación es introducir este conjunto de ideas en la mente del espectador o espectadora, y relacionarlas con Batman y lo que éste representa.

El conjunto de asociaciones connotadas tiene un claro componente religioso (algo nada fuera de lo común en la mitología estadounidense), pero no acaba ahí. El entorno de la mansión destruida es otra clara referencia a la historia reciente del país, a la «zona cero» de Manhattan, sumando el

componente político al religioso.

Finalmente, la idea de un padre muerto cuyo lugar ocupa finalmente el hijo aceptando proteger su legado es una versión interminablemente repetida del mito de Edipo (Hassler-Forest, 2012). Además de Batman, encajan en el mito de Edipo Superman, Iron Man, Spider-Man, e incluso Simba (*The Lion King*), con coincidencias tan poco sorprendentes como la cara del padre muerto en las nubes (*Superman Returns*, 2006; *The Lion King*) o entre los cristales de la Fortaleza de la Soledad (*Superman*, 1978), la herencia material que proteger (*Batman Begins* y *Iron Man*), o el sentimiento de culpa por la muerte del padre, tras una disputa en *Spider-Man* (Ben es el tío, no el padre de Peter, pero es la figura paterna) y tras el engaño del malvado en *The Lion King*. En resumen, junto a los componentes religioso y político del conjunto de ideas connotadas al que hacemos referencia, existe también una posible lectura estructuralista o psicoanalítica.

11. Estructura cognitiva y recepción psicológica de la narrativa audiovisual.

En el presente apartado partiremos del trabajo de Rodolfo Ramudo: *Emociones, símbolos, medios de comunicación y diseño de conductas* (2002), para investigar los mecanismos de manipulación de las mentes a través de los medios de comunicación de masas, y en concreto, a través de los productos narrativos del cine y la televisión.

El recorrido que hace Ramudo en su investigación sigue el orden del título de la publicación: emociones y aprendizaje emocional, símbolos, creación de símbolos por los medios de comunicación, y diseño de conductas.

La tesis de la que parte es que los medios de comunicación tienen el poder de diseñar las conductas de las personas receptoras, apoyándose en dos estructuras básicas de la mente humana: el lenguaje simbólico y el aprendizaje emocional.

Comenzaremos entonces estudiando la estructura cognitiva en la que se inserta el discurso propagandístico audiovisual, para, seguidamente, describir alguno de los mecanismos psicológicos utilizados por los diseñadores de conductas en ese sentido.

El punto de partida es una breve descripción y reseña histórica de las teorías que apelan al principio de búsqueda del placer y rechazo del dolor para explicar la conducta: «Posiblemente, la tesis hedonista como principio motivador de la conducta, tanto humana como animal, sea la más ampliamente aceptada, se haga o no se haga alusión directa al principio hedónico. (Ramudo, 2002: 24)

La base de la misma se encuentra, obviamente, en Sigmund Freud. En sus obras *La interpretación de los sueños* (1900) y *El Yo y el Ello* (1923), Freud estableció dos conocidas divisiones de las instancias mentales. Respectivamente: «consciente», «preconsciente» e «inconsciente» y el «Ello», el «Yo» y el «Super-Yo». Para el «descubridor» del inconsciente en la psicología moderna occidental, el *Ello* es una instancia mental totalmente inconsciente y orientada por el principio de la búsqueda del placer y el rechazo del dolor.

Ya esta simple división de las instancias mentales y el principio por el cual se rige la parte inconsciente de la mente puede arrojar bastante luz sobre la estructura del discurso propagandístico: la propaganda encubierta está dirigida a la parte inconsciente de la mente y utiliza el principio del placer-dolor para influir en las mentes de las personas receptoras. Es decir que, como veremos con

ejemplos (Supermán, Spider-Man...) la propaganda encubierta asume la teoría hedonista de la conducta humana. La estructura del discurso se acopla a la estructura mental para lograr la mayor incidencia.

En este sentido el ejemplo más obvio es el de la publicidad, que se basa en el principio hedonista de la conducta a la hora de diseñar sus mensajes: la posesión y el uso de tal o cual producto provoca placer (felicidad, éxito, sensación de poder...) mientras que la carencia provoca dolor (tristeza, rechazo...).

Como complemento de la teoría psicológica del principio del placer, Ramudo cita el modelo biológico en el que James Old y Peter Miller (1950) establecieron los mecanismos cerebrales de refuerzo:

El sistema de recompensa cerebral (haz prosencefálico medial, área tegmental ventral, hipotálamo lateral, áreas del córtex prefrontal) está constituido por neuronas dopaminérgicas que parten del mesencéfalo y se dirigen a zonas límbicas y prefrontales. Este sistema genera dos efectos: induce un estado de búsqueda, y hace que estímulos neutros adquieran propiedades reforzantes y condicionadas. El sistema de neuropéptidos opiáceos endógenos (endorfinas) produce, al activarse, efectos sedativos, anabólicos, y de reducción de la activación típicos de los aspectos consumatorios de los esfuerzos naturales. (Ramudo, 2002: 21)

Es decir, que el sistema de recompensa cerebral genera la tensión de la búsqueda y provoca la distensión y el placer de la consecución. De esta forma, una consecución positiva de un acto realizado será aquella que nos provoque placer, y ante una situación parecida en el futuro,

actuaremos del mismo modo.

Este esquema de tensión-resolución básico de nuestro cerebro es utilizado desde el origen mismo de los relatos, contados, escritos, musicados o escenificados. Una historia que genera tensión mental y luego la soluciona de golpe es un contenido mental que nos causa placer, que consigue inundar nuestro cerebro de endorfinas. Esta es desde luego también la propuesta de la narrativa audiovisual, suscitar y mantener nuestro interés a través de la generación de tensión. Linda Seger (1991) lo explica en base a un esquema de tensión ascendente en el desarrollo de los guiones, con dos *turning points* que parecen alejar al personaje protagonista de la consecución de su objetivo y que sirven para actualizar y aumentar la tensión, hasta su resolución en el clímax y el posible descanso en el anticlímax.

El esquema mental funciona de igual forma tanto si vamos de caza en grupo con nuestra lanza y conseguimos la pieza después de perseguirla, como si estamos tumbados en nuestro sofá preferido viendo la última película de James Bond en la que tras varias peripecias y dificultades acaba matando al malo. De hecho, una buena parte de nuestro cerebro considerará que ambas escenas que se desarrollan ante nuestros ojos son igual de reales. En el segundo caso sólo el córtex, la parte más evolucionada de nuestro cerebro, nos dirá que lo que vemos no es real. Véase al respecto, Mander, 2004, especialmente el apartado «La credibilidad intrínseca de todas las imágenes» (250-53):

Somos tan sólo la segunda generación que tiene que enfrentarse al hecho de que una gran parte de las imágenes que conservamos en nuestras cabezas no son imágenes naturales que llegaron como si hubiesen estado conectadas con el planeta. [...] Llevará muchas generaciones despojarnos de nuestra tendencia genéticamente codificada a empaparnos con todas las imágenes como si fueran ciento por ciento reales. (Mander, 2004: 252)

No nos detendremos aquí en las consecuencias para nuestras capacidades y actividad vital de la continua activación virtual del sistema de recompensa cerebral.

Ahora bien, placer y dolor son algo así como cebos que pone la naturaleza para que los seres vivos se orienten y adapten a ella. (Ramudo, 2002: 24)

No sólo eso, además de permitirnos orientarnos en la naturaleza, existen otras dos características reseñables en el «principio hedonista del comportamiento»: es un mecanismo emocional de aprendizaje y es compartido por el resto de especies animales.

Lo emocional puede ser considerado como el primer «criterio de verdad» en todas las especies animales. El aspecto emocional, la valoración en términos hedónicos del medio, es el aspecto principal a partir del cual las especies animales se orientan de cara a la supervivencia. Incluso en el caso del hombre, la dimensión hedónica de la realidad es fundamental para la supervivencia y como criterio de verdad. [...] Las cosas en un principio son como las sentimos y quizá, pensar no sea otra cosa que explicar, describir y relacionar, nuestras sensaciones, percepciones y sentimientos. (Ramudo, 2002: 26)

Avancemos un paso más para comprender cómo desde nuestra infancia aprendemos y nos relacionamos con el mundo gracias a éste sistema de placer/recompensa/refuerzo y

dolor/castigo/disuasión. Y cómo esta estructura mental emocional es utilizada por el Poder desde los medios de comunicación para manipular nuestras mentes en su beneficio.

11.1. Aprendizaje emocional y socialización.

Numerosos experimentos han confirmado que mientras más desarrollada es la especie animal, más necesidad emocional tendrán las crías respecto a sus progenitores.

El cerebro reptiliano de una lagartija (cerebro básico sobre el que evolucionaron el resto de cerebros, incluido el humano) permite a la cría separarse de su madre en forma de huevo y buscarse la vida inmediatamente después de nacer.

En especies como felinos, aves o mamíferos inferiores, el periodo que las crías necesitan de su progenie (fundamentalmente la madre) es relativamente corto pero imprescindible para la buena desenvolvadura futura. Durante el mismo, las crías reciben el cariño que necesitan y aprenden las cosas que pueden y les conviene hacer: cómo cazar, volar, esconderse...

El aprendizaje que llevan a cabo es por un lado imitativo y por el otro emocional. Imitan a sus padres en casi todo pero éstos tienen la prerrogativa de dirigir sus acciones reforzándolas o refrenándolas a través de la recompensa o el castigo, que no suelen ser más que dar o retirar cariño.

Este periodo de dependencia y aprendizaje básico hasta lograr la autonomía es aún mayor en monos y simios. Y finalmente, el cachorro humano es el que más tiempo pasa con su madre y su padre hasta que puede valerse por sí mismo.

La estructura del aprendizaje es similar, sólo que en monos, simios y humanos, ya podemos hablar de *socialización* («influjo que la sociedad establecida ejerce sobre el nuevo miembro que llega al grupo», en la definición de Michael Maccoby) en un determinado grupo, grupo que puede ejercer y ejerce de educador con el mismo esquema de dar o retirar cariño, aceptación o rechazo.

En el caso de los cachorros humanos, el proceso socializador se lleva a cabo en unos cinco años, y el grupo socializador puede extenderse, desde la propia madre, hasta el fantasma de Walt Disney a través de la televisión y el cine, pasando por el resto de la familia, amigos/as, vecinos/as, profesores/as, etcétera.

La forma de aprendizaje en que adquirirá sus primeros conocimientos, y que será la principal durante la infancia, va a ser una forma de aprendizaje emocional, y, sobre este primer sistema, posteriormente se irá desarrollando otro, el racional, el cual veremos más adelante que no es independiente del sistema emocional, sino que ambos interactúan. (Ramudo, 2002: 30)

La influencia del grupo social sobre el individuo es entonces «explicable por la relevancia hedónica que tiene el grupo sobre el cachorro humano». Esta relevancia hedónica explica también, obviamente, la influencia que el grupo ejerce sobre el humano no tan cachorro que ha sido socializado sobre esta base emocional.

A partir de esto, es fácil comprender el gran valor que adquiere como refuerzo (recompensa), y castigo, el aspecto social. El reconocimiento y valoración social es uno de los mayores incentivos de la

conducta humana, del mismo modo en que la crítica social o el aislamiento es uno de los mayores castigos para el hombre. (Ramudo, 2002: 37)

¿Cuántas películas de la industria hollywoodiense terminan con un gran aplauso de la multitud al protagonista o a la pareja protagonista? ¿Es posible que las representaciones de éxito social en el cine y en los relatos en general estén programadas para conducir/diseñar la conducta de las personas receptoras?

El relato audiovisual utiliza la estructura cognitiva de nuestro aprendizaje emocional para enseñarnos cómo debemos comportarnos. Si luchamos obtendremos gloria aunque muramos, si peleamos y demostramos nuestra capacidad de violencia obtendremos éxito sexual a cambio, si asimilamos la imagen idílica del amor heterosexual, heteronormativo y eterno, obtendremos nuestra pareja por muchas dificultades que surjan...

Es importante resaltar que, aquí, la propaganda está diseñada para influenciar nuestras emociones, no nuestro intelecto. Lo que se propone no es introducir una idea en nuestra mente, se pretende manipular nuestras emociones para que esa idea parezca nacida en nuestro interior. Este es el culmen de la propaganda, la propaganda perfecta, hacer creer a una persona que una idea implantada es suya y sólo suya, por lo cual no opone ninguna barrera ni análisis crítico a la asimilación de la misma. Para cumplir este objetivo, sin duda la mejor fórmula es adecuar la estructura del mensaje propagandístico a la estructura del aprendizaje emocional.

Así, en el nivel consciente y racional (el córtex) nuestro cerebro recibe un mensaje: «en esta película que estoy viendo suceden tales y cuales cosas...», pero a nivel inconsciente y emocional es probable que estemos recibiendo algo muy distinto...

11.2.El pensamiento mágico-emocional.

Durante este primer periodo de socialización y aprendizaje emocional, el cachorro humano se rige por un pensamiento de tipo intuitivo y pre-racional. J. Piaget establece una temporalidad desde los dos a los siete años en lo que llamó «pensamiento pre-operatorio», que tiene las siguientes características:

–Egocentrismo: La niña o el niño no es capaz de diferenciar claramente entre sujeto-objeto, confunde su punto de vista con el de las otras personas y le resulta difícil distinguir lo imaginario de lo verdadero.

–Animismo: La niña o el niño tiene tendencia a «pensar que los objetos materiales están dotados de algunos rasgos propios de los seres vivos.» Desde luego esta tendencia es retroalimentada por el entorno ¿quién no ha visto regañar o ha regañado a una mesa por «haberse chocado» con su pequeña/o para tranquilizar a éste y desviar su atención del dolor?

–Artificialismo: Los/as pequeños/as piensan que las personas han fabricado todas las cosas que nos rodean, como los árboles

–Finalismo: Los/as pequeños/as piensan que todas las cosas tienen una razón de ser, una finalidad.

–Realismo nominal: Los/as pequeños/as piensan que los nombres son una propiedad de las cosas, reifican (convierten en cosas) el pensamiento y los fenómenos psíquicos.

Este pensamiento pre-operatorio descrito por Piaget para las/os niñas/os de dos a siete años guarda una relación muy estrecha con el pensamiento pre-científico que ha regido también a la humanidad desde sus albores.

El llamado pensamiento pre-científico es el pensamiento mágico-religioso que describe (parte de) la antropología para el estadio prehistórico de la humanidad (tomando prehistórico como una categoría de las sociedades no científicas a partir de la escritura). Como categoría histórico-social, es un tipo de pensamiento que aún mantienen algunas sociedades no colonizadas por el pensamiento racionalista y el modo de vida occidental.

Y, lo más importante desde la perspectiva del presente estudio, el pensamiento mágico-religioso es el pensamiento que mantenemos, en las «sociedades de pensamiento racionalista», las personas adultas en los universos simbólicos de la religión, la magia y el arte.

La cuestión que de nuevo toca preguntarnos es ¿de qué forma puede ser utilizado por las fuentes propagandísticas este pensamiento mágico sobre el que desarrollamos nuestras capacidades lógicas y racionales?

De sobra conocemos que gran parte de la propaganda en general, y desde luego de la propaganda encubierta en particular, están dirigidas a nuestro pensamiento emocional o a nuestro subconsciente, imposibilitando el análisis del mensaje por parte de nuestra razón.

Vamos ahora a intentar responder a la pregunta formulada y a investigar de qué forma el pensamiento mágico se mantiene en nuestras estructuras mentales, y de qué forma el diseño de la

propaganda sigue aprovechando estas estructuras en beneficio del Poder y los poderosos.

La propaganda que buscamos, entonces, es sutil y puede estar encubierta en: una línea de diálogo, un comentario, una inflexión de voz, un gesto... un plano, una imagen subliminal, un símbolo o una composición simbólica, la letra de una canción, la caracterización de los personajes, el vestuario, una línea argumental, e incluso a veces el argumento entero, etc.

¿Y dónde la buscamos (principalmente)?

Fácil. No hay más que recordar los tres ejes sobre los que gira la propaganda: la comunicación la ideología y el poder. La clave está en éste último. Si pertenecieras a una instancia de poder y quisieras emitir un mensaje propagandístico a través del cine, ¿con qué criterio elegirías las películas para insertar la propaganda? Efectivamente, las de mayor difusión previsible. Por ejemplo, los *blockbusters* de Hollywood.

PROPUESTA METODOLÓGICA.

Frente a un objeto como un texto filmico, el analista debe imponerse desde el principio dos tipos de cuestiones.

La primera incluye interrogantes de este tipo: «¿Por dónde entro en el texto?», «¿Por dónde empiezo?»

«¿Hasta dónde voy?», «¿Qué debo examinar?». [...]

La segunda serie de cuestiones incluye interrogantes de diverso género, como «¿Qué debo distinguir en el interior de lo que hay frente a mí?», «¿Sobre qué debo centrar mi atención?», «¿Qué puedo privilegiar?», «Y, ¿por qué?» (Casetti; Di Chio, 1991:36-7)

Estas interrogantes planteadas por Casetti y Di Chio describen la tesitura en la que se encuentra el analista en el momento de llevar a cabo su investigación. A la hora de describir nuestra metodología, ampliaremos sin embargo nuestra perspectiva, tratando el paso previo y el paso posterior.

Primeramente nos centraremos en el recorrido conceptual de nuestro futuro análisis. Es decir, los pasos que debemos seguir a nivel conceptual para llevar a cabo el análisis más fructífero y correcto. Estos pasos son: descripción, interpretación y explicación.

En segundo lugar detallaremos el recorrido procedimental, es decir los pasos que debemos seguir para realizar la *operación manual* de analizar.

En tercer lugar propondremos una forma determinada de presentar los resultados del análisis, la que nos parece más adecuada, por supuesto no la única válida.

12.El recorrido conceptual del análisis.

La metodología que proponemos combina el análisis ideológico con el propagandístico,

estableciendo que la distinción principal entre ideología y propaganda desde un punto de vista comunicacional es que la ideología puede comunicarse/transmitirse de forma inconsciente mientras que la propaganda siempre se comunica/transmite de forma consciente y deliberada. Es decir que la diferencia, para nosotros, se encuentra en la intencionalidad.

Quizás la perspectiva de Leo Strauss nos ayude a delimitar más claramente las peculiaridades de ambos acercamientos:

To understand the words of another man, living or dead, may mean two different things which for the moment we shall call interpretation and explanation. By interpretation we mean the attempt to ascertain what the speaker said and how he actually understood what he said, regardless of whether he expressed that understanding explicitly or not. By explanation we mean the attempt to ascertain those implications of this statements of which he was unaware. Accordingly, the realization that a given statement is ironical o a lie, belongs to the interpretation of the statement, whereas the realization that a given statement is based on a mistake, or is the unconscious expression of a wish, an interest, a bias, o a historical situation, belongs to its explanation. It is obvious that the interpretation has to precede the explanation. If the explanation is not based on an adequate interpretation, it will be the explanation, not of the statement to be explained, but of a figment of the imagination of the historian. It is equally obvious that, within the interpretation, the understanding of the explicit meaning of a statement has to precede the understanding of what the author knew but did not say explicitly: one cannot realize, or at any rate one cannot prove, that a statement is a lie before one has understood the statement in itself. (Strauss, 1988: 143)

El área específica del análisis de la propaganda insertada en la narrativa audiovisual es la detección de mensajes diseñados y emitidos deliberadamente, y su objetivo es la interpretación de los mismos.

El área específica del análisis ideológico del discurso es mucho más amplia, digamos que, desde un punto de vista comunicativo, son los mensajes emitidos tanto intencional como inconscientemente, su contexto y sus implicaciones, y su objetivo es la explicación.

La interpretación es un paso previo a la explicación, pero la interpretación misma tiene también un paso previo: la descripción.

El recorrido del análisis también está marcado por el hecho de mezclarse con otras dos actividades: la descripción y la interpretación.

Describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente. Se trata de un trabajo minucioso, pero también objetivo. [...]

Interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto el objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de las apariencias. (Casetti y Di Chio, 1991: 23)

El recorrido conceptual debe ser, entonces: descripción, interpretación, y, en su caso, explicación. Las fronteras entre los tres momentos del recorrido analítico no son ni mucho menos impermeables. La descripción más aséptica puede estar tintada de interpretación. Y por otro lado, a la hora de interpretar un mensaje suele ser necesario que pasemos la frontera de la intencionalidad del emisor,

y nos movamos en el terreno del contexto histórico e ideológico, la expresión no deliberada de un deseo, un prejuicio, etc.

Sobre el primer caso, la descripción, podemos poner como ejemplo el resumen del argumento o sinopsis detallada que proponemos como primer paso para acercarnos al *texto*. O la enumeración de las características de los personajes sin salirnos del contexto diegético.

Sobre el segundo caso, la interpretación de lo que el emisor quiere o quiso decir de forma intencional, se confunde lógicamente con la expresión inconsciente de las propias ideas, deseos, prejuicios o influencia del entorno.

Pongamos un ejemplo. *High Plains Drifter* (Infierno de cobardes, 1972) es una película que nos muestra las cualidades que adornan al nuevo héroe conservador de los años 70 en Estados Unidos. Es una época social y políticamente convulsa, con la interminable guerra de Vietnam y el país dividido sobre si el gobierno debería retirar las tropas o mantenerlas. La película relata la historia de un pistolero que llega a un pequeño pueblo y se hace con el poder absoluto, que le es regalado por los poderes fácticos, ante la amenaza de otros tres pistoleros que saldrán en breve de la cárcel y han jurado vengarse.

El tema central de la película de Clint Eastwood es el valor y la cobardía. El único personaje valeroso es el héroe, que es un maestro en el uso de la violencia, mientras que el resto de personajes, sobre todo masculinos, son o directamente criminales, o cobardes y criminales por omisión.

Nuestra opinión es que la caracterización de los personajes (todos los hombres del pueblo como

cobardes y criminales y el forastero como valeroso) está directamente relacionada con el ambiente de división social respecto a un tema político del momento. *High Plains Drifter* relaciona directamente cobardía, traición y crimen por un lado, y valor, bondad y uso de la fuerza, por el otro. Es difícil no ver representadas dos posturas políticas e ideológicas ante la guerra, el hecho histórico más relevante de esos años en Estados Unidos, y que tanta influencia ejerció en las representaciones culturales contemporáneas. Pensamos por ejemplo en la caracterización de la juventud contestataria como amoral, criminal y sexualmente depravada.

¿Podemos inferir, a partir de este contexto y sin lugar a dudas, que Eastwood diseñó esta caracterización conscientemente para influir en el público? ¿O es por el contrario la expresión inconsciente de un prejuicio personal?

El hecho de que varios elementos de la película se muestren como inequívocamente propagandísticos, es decir diseñados de forma deliberada, nos puede abrir la puerta a una interpretación más general de la película como propaganda. En cualquier caso, siendo el recorrido distinto (mensaje deliberado o prejuicio exteriorizado a la hora de escribir el guión), interpretación o explicación, el resultado es el mismo: la emisión de una idea a través del discurso.

Concluimos el apartado: descripción, interpretación y explicación es el recorrido conceptual de nuestra propuesta. Además de tener laxas fronteras, las tres fases se interpenetran y retroalimentan. El resultado final es la explicación que contiene la interpretación y la descripción.

13.El recorrido procedimental del análisis.

A continuación enumeraremos esquemáticamente los pasos a seguir para realizar un análisis de tipo ideológico a los productos de narrativa audiovisual. Consideramos este esquema, por supuesto, como una propuesta abierta.

1.Pasos previos:

1.1.Goce estético.

1.2.Contextualización histórica.

2.Niveles de análisis:

2.1.Análisis Narrativo Denotativo. (ND)

Trama

Personajes

Temas

2.2.Análisis Formal. (F)

2.3 Análisis Narrativo Connotativo. (NC)

Trama*

Personajes*

Temas*

2.4.Análisis Emocional. (E)

2.5. Análisis Subliminal. (S)

El orden que consideramos más efectivo, a la hora de llevar a cabo un análisis, es:

Contenido ND \rightarrow Forma ND/Contenido NC \rightarrow E \rightarrow S.

El resto del apartado estará dedicado a desarrollar más o menos extensamente cada uno de los puntos del recorrido procedimental propuesto.

13.1. Pasos previos al análisis. Goce estético y contextualización.

Un apunte, cuando hablamos de pasos previos nos referimos a pasos previos al análisis, no previos al visionado de la película.

El acercamiento a la película (o capítulo de la serie) debe ser con perspectiva analítica. Esto no quiere decir que tengamos que renunciar al placer estético, si la obra escogida tiene algún valor artístico para nosotros. Si es éste el caso, en un primer momento lo mejor será dejarnos llevar y disfrutar, ya habrá tiempo de descomponer y analizar. E incluso a éste primer visionado más «inocente» le sacaremos provecho analítico más adelante cuando tratemos el tema de las emociones provocadas.

Otro paso previo importante es contextualizar históricamente la película (éste paso nos ayudará

tanto a aumentar el disfrute como a enriquecer el análisis). Los productos culturales son siempre hijos de una época, y la recepción de los mismos suele ser radicalmente diferente si se está al tanto del contexto socio-histórico.

Reading films contextually allows one to gain insights into social problems and conflicts, and to appraise the dominant ideologies and emergent oppositional forces. (Kellner, 2010: 18)

This approach [*diagnostic critique*] involves a dialectic of text and context, using texts to read social realities and events, and using social and historical context to help situate and interpret key films (Kellner, 2010: 34-35)

Por otra parte, los mensajes propagandísticos insertados en la narrativa audiovisual remiten generalmente al momento político e histórico en que ésta es difundida. Existen, desde luego, campañas de larga duración, y motivos que se repiten a lo largo del tiempo. Pensamos, por ejemplo, en el caso de Hollywood, en la campaña «Militant Liberty», que tuvo su origen oficial en 1955. O en el conjunto de ideas propagadas en apoyo de los *casus belli* que justificaron la intervención estadounidense fuera de sus fronteras.

Es importante estar al corriente de los acontecimientos históricos relevantes del momento de realización de las películas a analizar, porque este contexto configura muchas películas de una forma esencial. De hecho, en Hollywood, es la política la que demanda determinados temas y tratamientos.

Esta reacción revela hasta qué punto la sociedad norteamericana, pero también la opinión pública internacional, se han acostumbrado al diálogo permanente entre el sistema estratégico y el sistema cinematográfico de los Estados Unidos. Las instancias de este último se sitúan en una interacción, una interdependencia instituida desde hace largo tiempo y cuya evidencia está demasiado arraigada como para ser percibida como lo que es: un dispositivo gigante donde interactúan el poder político, el poder militar y el poder cinematográfico, y que se inscribe íntimamente en la historia estratégica de los Estados Unidos al determinar ampliamente su singularidad. [...]

Se trata de una cinematografía profundamente singular *en la medida en que funciona como un comentario preciso de la producción norteamericana de estrategia a medida que ésta opera.* (Valantin, 2008: 9-10) (Subrayado nuestro)

Veámoslo a través de varios ejemplos. El primero de ellos, y como ejemplo curioso, podemos volver a citar el ciclo de películas dedicadas a enaltecer a la URSS durante los años de la 2ª Guerra Mundial. (*The North Star*, 1943, *Days of Glory*, 1944, *Song of Russia*, 1944, *Mission to Moscow*, 1943). Si no se está al tanto del contexto en que fueron creadas, su interpretación resulta harto complicada.

También hemos hablado antes de *High Plains Drifter*. En principio es una historia atemporal sobre (la falta de) el valor, la traición y la venganza/justicia. El relato se adecúa perfectamente a cualquier entorno físico y temporal (pensemos por ejemplo en la Roma Imperial o en la Corte de Luis XVI). El hecho, sin embargo, es que aunque ambientada presumiblemente en el Noroeste de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, la película fue rodada y estrenada a comienzos de los años 70 del siglo XX. Si se bucea superficialmente en la historia de Estados Unidos durante

aquellos años, uno de los datos básicos, uno de los temas candentes era la fractura social provocada por la persistencia del gobierno en la llamada guerra de Vietnam. Opiniones políticas enfrentadas, encrespamiento, manifestaciones por la paz, veteranos de guerra recibidos como héroes o como asesinos, relatos e imágenes de matanzas injustificadas incluso desde un punto de vista militar, caída en picado de la popularidad del ejército, etc. La relación se hace a todas luces evidente.

Quizás sea ilustrativo sobre el procedimiento relatar mi experiencia personal con esta película. *High Plains Drifter* no era a priori una película sobre la que tuviera pensado realizar un análisis, es decir que ni investigué sobre ella ni la contextualicé, no llevé a cabo ninguna tarea previa antes de verla. Podemos decir que «me la encontré» por casualidad. Una vez visionada con mirada analista (una mirada que una vez adquirida es difícil desprenderte de ella), uno empieza a descubrir cosas: el sempiterno recurso de anteponer el acto violento a la consecución del acto/éxito sexual, la absoluta bajeza de todos los personajes representados (menos el protagonista y una de las dos mujeres, la «decente»), el irrisorio atractivo sexual con que se describe al forastero, etc. Todos estos detalles te hacen «afinar las antenas». La intuición se convierte en multiplicación de la atención. Y hete aquí que sobre el minuto treinta y cuatro descubrimos la llamativa persistencia en la pantalla (al menos un segundo y medio) de un rótulo con unas palabras, a nivel diegético, sobre el cristal de una guarnicionería: «Leather Go». ¿Significa esto lo que sospechamos que significa? Volvemos a verlo varias veces y salimos de dudas: es un mensaje deliberado que identifica al protagonista con un líder, insertado de forma muy sutil, al punto que casi podría describirse como subliminal. Ahora sí: contextualizamos históricamente, sacamos el cuaderno y el bolígrafo y comenzamos un análisis detallado de la misma. (En el apartado dedicado a la inserción subliminal de mensajes describiremos con mayor profusión el caso.)

La aclamada *Casablanca*, de Michael Curtiz, es otro ejemplo de película cuya contextualización da

lugar a nuevas interpretaciones. De nuevo nos encontramos con un relato atemporal, una historia de amor entre un hombre y una mujer que perdura en el tiempo, a pesar de la separación, reavivada por un nuevo encuentro casual, y destinada a la renuncia por el compromiso con unos valores que se consideran superiores al amor sensual entre dos personas.

Un análisis a nivel diegético nos revela, entre otras muchas cosas, la acostumbrada superioridad intelectual, moral y física del personaje estadounidense (Rick Blaine) sobre el resto de personajes de otras nacionalidades: el principal personaje francés (el capitán Louis Renault) hace gala de una medida ambigüedad moral que se acaba resolviendo con su inclusión en el grupo de los buenos, la maldad del comandante alemán Heinrich Strasser es incontestable, la incompetencia del bienintencionado líder de la resistencia checo (Viktor Lazslo) resalta frente a la competencia demostrada de Rick, el sacrificio del amor verdadero de la noruega Ilsa Lund, más en apoyo de la causa (de la resistencia) que por fidelidad a su esposo Viktor, etc.

Una breve contextualización sitúa el rodaje y estreno en 1942, cuando la Segunda Guerra Mundial había pasado, de ser una guerra euroasiática a, efectivamente, ser una guerra mundial tras el ataque japonés a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941. El ataque a Pearl Harbor y la posterior declaración de guerra del gobierno estadounidense puso fin al intenso debate que había existido en la sociedad de este país sobre la intervención o no intervención en la guerra. Un debate que, como ya comentamos, ha sido una constante en la historia de Estados Unidos al menos desde la guerra de Cuba, pasando por la Primera Guerra Mundial y hasta las «guerras» del siglo XXI en Iraq y Afganistán.

Si analizamos *Casablanca* a la luz de este momento histórico, y enmarcada en este contexto social, descubrimos algunas notas que antes nos había quedado ocultas. Por ejemplo, cuando Rick se

muestra reticente a intervenir en una guerra que en su opinión ni le va ni le viene, está haciendo suya la postura no intervencionista de gran parte de las personas de su país de origen. Más adelante los «hechos» le muestran que estaba equivocado, y que no es posible mantenerse neutral porque el mal avanza indefectiblemente si no se le opone resistencia. Así que decide intervenir y su acción resulta salvadora y fundamental para la libertad mundial y el bien de la humanidad. Es decir, la «realidad» le ha mostrado la imposibilidad de una postura y la idoneidad de otra.

El rol del personaje estadounidense como héroe renuente o remiso (reluctant hero), pero sin cuya acción el desenlace sería fatal, es un clásico del *Western* exportado al resto de géneros cinematográficos. Quizás el héroe renuente más conocido del género sea Shane, de la película del mismo nombre (Raíces profundas, 1953). Pero también lo encontramos en la ciencia ficción, en un personaje como el Han Solo de *Star Wars* (1977). En los dibujos animados en el personaje de Simba de *The Lion King* (1994). Otro héroe renuente muy conocido es Clark Kent o Superman, en *Superman II*, donde el superhéroe cuelga la capa y se ve obligado a volver a tomarla cuando tres kryptonianos toman el poder en Metrópolis. También en *Superman Returns* (2006), donde Superman vuelve después de cinco años desaparecido para demostrar lo equivocada que estaba Louis Lane en su artículo ganador del premio Pulitzer «Por qué el mundo no necesita a Superman». Enseguida queda demostrado que sin el héroe, el mundo (descrito en un momento de zapping de Clark tras su vuelta a casa) es un completo desastre. E incluso en el *reboot* más reciente, *Man of Steel* (El hombre de acero, 2013), Superman es un héroe renuente.

Como vemos, la tantas veces aclamada como una de las diez mejores películas de la historia del cine, es también una obra que admite una lectura ideológica en base a la relación de su contenido con el contexto histórico. De haber sido estrenada un año antes, algo posible pues el guión de *Everybody Comes To Rick's*, el origen de *Casablanca*, fue escrito por Murray Burnett y Joan Allison

en el verano de 1940 (Margolick, 1985), la película podrían haber funcionado como abanderada de la postura intervencionista. Sin embargo, la decisión de convertirla en película surgió en los productores de la Warner, al parecer, tras el ataque a Pearl Harbor y con idea de apoyar a su país con películas patrióticas.

No debemos olvidar, en cualquier caso, que el «Motion Picture Committee Cooperating for Defense» había sido creada el mes de julio de 1940, y que la OWI nació oficialmente en mayo de 1942. Es decir, que muy probablemente la idea de los productores de la Warner de apoyar a sus país con películas como *Casablanca* quizás estuviera relacionada con las reuniones que estos dos organismos tenían con los dueños y los productores de la industria cinematográfica. Con estos datos en mente es absolutamente impensable que *Casablanca* no recibiera una atención especial por parte de los organismos especializados del gobierno, en cuanto a los posibles mensajes emitidos, y que esta atención especial se vea reflejada en el contenido.

Finalmente, pondremos un ejemplo reciente, en el cual la labor de contextualización requiere una especial atención a la historia contemporánea. Pertenece a la película *The Dark Knight* (2008).

En la segunda entrega de la trilogía que compondrá nuestro estudio de caso en la tercera parte del presente trabajo, el alcalde de Gotham pronuncia la siguiente frase en el entierro del comisario jefe de policía: «We must remember that vigilance is the price of safety.» Podría decirse que esta es la frase-tema de la película, en torno a la cual gira toda la construcción ideológico-propagandista. La relación entre el principal mensaje propagandístico de la película y la realidad política, social y cultural sobre la que pretende influir sólo se encuentra si llevamos a cabo una pequeña investigación, facilitada sin duda en los últimos años por el inmediato acceso a la información que

permite la existencia de Internet. Nos centramos en el tema de la «seguridad interna» de Estados Unidos, y topamos con una serie de noticias sobre el revuelo social que trajeron consigo las enmiendas ampliadoras de los poderes de la «Foreign Intelligence Surveillance Act» (FISA). El resumen es que la ley, de 1978, permite el espionaje, por parte de las agencias estatales de seguridad (FBI y CIA), a personas extranjeras residentes en Estados Unidos sospechosas de actividades de terrorismo. Tras los atentados del 11-S la Ley empieza a ser modificada, en el sentido de ampliar poderes del Departamento de Justicia y la Agencia de Seguridad Nacional (NSA). En agosto de 2007, siendo presidente George W. Bush, empezaron a aprobarse una serie de enmiendas que ampliaban su campo de acción, permitiendo, de nuevo sin la intervención de un juez, el espionaje a ciudadanos estadounidenses que tuvieran contacto con extranjeros.

El resultado de la búsqueda es una adecuada contextualización: La película de Nolan está construida, entre otras cosas, para justificar esta ampliación de poderes. Batman interviene todos los móviles de Gotham para rastrear la llamada del «archienemigo» (y «architerrorista») Joker. Por supuesto, su espionaje telefónico tiene éxito y salva la vida a mucha gente. De nuevo, un posicionamiento sobre un debate candente y contemporáneo ocultado tras la narrativa de ficción. Además, comprobamos en base al estudio de otros autores, como Dan Hassler-Forest (2012), que el tema de la vigilancia por la tecnología es una constante en el subgénero de películas de superhéroes del siglo XXI.

Por cierto que el tema del espionaje electrónico llevado a cabo por la NSA ha vuelto a saltar a la palestra varias veces a medida que salían informaciones sobre las personas espiadas, que incluye a los políticos de primera línea de todos los países, entre ellos España.

La contextualización histórica es, entonces, una exigencia indispensable para llevar a cabo un análisis de calidad. A veces, cuando la película a analizar es contemporánea a nosotros mismos, y si estamos al día de las cosas que suceden en el entorno de realización de la misma, podemos considerar que la recepción de la película por nuestra parte estará el líneas generales debidamente contextualizada. Tras visionar la película, y si ésta es «digna» de ser analizada, se hará necesario una mayor profundización de los temas que surjan en la misma.

Cuando la película no es contemporánea a la persona analista, o cuando ésta juzga que sus conocimientos sobre el entorno de realización de la película son insuficientes, se hace absolutamente indispensable una pequeña labor de contextualización.

Unas palabras finales sobre la contextualización. Hasta ahora hemos hablado de contexto histórico, pero en muchos casos también habremos de tener en cuenta el contexto cinematográfico y la historia del una película. Por ejemplo, la película *The North Star*, rodada en 1943 como apoyo la URSS, a la sazón aliada de Estados Unidos en la guerra, sufrió un nuevo montaje para la televisión que eliminaba todas las referencias positivas a la Unión Soviética, y de hecho se le añadieron algunas imágenes y texto que transformaban el sentido de la película convirtiéndola en una crítica al antiguo aliado y posteriormente enemigo. El resultado se llamó *Armored Attack* (1953), y si vemos esta película sin conocer su historia, posiblemente la malinterpretemos desde los puntos de vista estético e ideológico.

13.2. Análisis del contenido narrativo denotativo.

En el primer visionado analítico trabajaremos con el contenido narrativo denotativo. Es decir,

básicamente, describiremos de la trama y los personajes, e inferiremos los temas tratados en la película.

El orden de los puntos a tratar no es casual. Dejamos los temas al final por la sencilla razón de que, mientras que la trama y los personajes están definidos de una vez por todas (ellos no cambian de un visionado a otro, quizás nuestra visión sobre ellos sí), los temas que toca la película no están *ahí dados*, «palpables», son una construcción intelectual llevada a cabo por la persona que analiza. Para enumerar los temas tenemos que llevar a cabo una labor de detección y extracción, que se hace mucho más fácil después de re-elaborar la trama con nuestras propias palabras, y después de describir a cada personaje importante. Es decir, después de que tengamos una visión amplia sobre el contenido denotativo *dado*.

13.2.1. La trama.

Lo primero que debemos hacer es describir la trama de la película con nuestras propias palabras. Es probable que al hacerlo descubramos dos cosas: la facilidad con que emitimos juicios de valor (la ideología que también nos impregna), y algunas relaciones o implicaciones en cuyo sentido no habíamos caído con la mera observación. El nivel de detalle de este primer acercamiento debe ser bastante alto, y deben quedar reflejadas, si no desarrolladas, todas las tramas secundarias. Esto dependerá de la película. En una película coral, desarrollar todas las tramas secundarias quizás sea un esfuerzo innecesario, y quizás en principio nos bastará con constatar su existencia, más adelante decidiremos si volvemos sobre ellas y decidiremos si una, varias, o todas las tramas secundarias merecen que se trabaje sobre ellas. Recordemos que nuestro objetivo es el análisis desde el punto de vista ideológico y propagandístico, no el film en sí mismo, así que es muy posible que desechemos

elementos que desde otra perspectiva analítica son esenciales.

Como ejemplo de descripción de una trama pondremos en la de la película *Spider-Man*, dirigida por Sam Raimi en 2002:

Peter Parker es un joven estudiante de instituto empollón y apocado que vive enamorado de su vecina desde que ella se mudara cuando tenían cuatro años. Mary Jane (M.J.) es una chica sensible, bella y cordial que apenas se fija en Peter aunque lo defiende de las bromas pesadas de sus compañeros. El trío de jóvenes protagonistas se cierra con Harry Osborn, el hijo de un científico rico que dirige Oscorp, una gran empresa de desarrollo tecnológico-militar. Harry es el mejor amigo de Peter.

Durante la visita a un laboratorio, donde se experimenta con arañas de todo tipo, Peter es mordido por una araña modificada genéticamente. Al volver a casa con sus tíos (es huérfano) empieza a encontrarse mal y se acuesta. A la mañana siguiente descubre que su cuerpo ha cambiado: ha desarrollado musculatura, no necesita las gafas para ver perfectamente, e incluso su pene ha crecido (aunque no lo vemos en pantalla). De vuelta al instituto muestra sus reflejos ante un resbalón de M.J., y luego se mete en un lío con el novio de ésta por culpa de la tela de araña que le sale descontrolada de las muñecas. Se enzarzan en una pelea que gana Peter mostrando sus excelentes habilidades e hiperdesarrollados sentidos. Estas habilidades incluyen trepar por las paredes y desplazarse entre los edificios usando sus redes de araña.

Paralelamente, la empresa de Norman Osborn está a punto de perder un contrato millonario con el Ejército porque no hay avances con una droga que están desarrollando, potenciadora del rendimiento humano. Al parecer, las ratas multiplican sus fuerzas por 800 pero en una de cada diez

se dieron efectos secundarios devastadores. Presionado por no perder el contrato, Norman prueba la droga él mismo, y junto con el aumento de su fuerza desarrolla cierta maldad intrínseca que se manifestará en un ansia desmedida de poder. Su primer acto criminal es asesinar al científico que le ayudaba con las investigaciones.

Por la noche, Peter habla con M.J. en el jardín tras una pelea en la desestructurada familia de la vecina, que sufre a un padre maltratador, pero su conversación es interrumpida por la llegada del novio en su flamante nuevo coche. Peter también quiere un coche, pero como no tiene dinero intenta conseguirlo peleando en un local cuyo anuncio ha visto en el periódico. El premio por la victoria son tres mil dólares, pero Peter noquea a su contrincante antes de los tres minutos que se suponía debía aguantar en el ring, así que el hombre que organiza las peleas le da sólo cien dólares y lo despide diciéndole que no le cuente sus problemas porque son sólo suyos. Al salir de la oficina Peter se cruza con un atracador, que roba el dinero al empresario de las peleas y huye delante de sus narices, sin que el joven haga nada por evitarlo. Cuando un vigilante y el empresario le recriminan que podía haberlo detenido, él responde devolviendo la frase: «I missed the part where that's my problem.».

El caso es que sí era su problema. Cuando sale a la calle descubre que han asesinado a su tío Ben, encuentra al asesino y es el mismo tipo que dejó escapar, que le pide clemencia sólo para distraer a Peter y matarlo también, pero tropieza y cae desde una ventana, matándose. Lleno de tristeza, tras graduarse, Peter toma la determinación de luchar contra el crimen.

Pasa el tiempo y M.J. y Peter se encuentran en la puerta del bar en que trabaja ésta, que en un principio lo oculta y le dice a su amigo que trabaja de actriz, su sueño. Cuando Peter lo descubre simplemente le dice que no se lo diga a Harry.

Peter consigue trabajo de fotógrafo *free lance* en el Daily Planet gracias a su facilidad para conseguir fotos de Spider-Man. Y es como fotógrafo, en el «World Unity Day Festival» patrocinado por Industrias OSCORP, como descubre que Harry y M.J. están saliendo, algo que su amigo Harry le ha ocultado. A la celebración se une «Duende verde» (Norman), que mata al consejo de dirección de la empresa, que le acaba de despedir, y casi mata a M.J. al caerse ésta desde un balcón del edificio bombardeado con granadas de mano. Harry no puede hacer nada por salvar a su novia, pero llega Spider-Man y lo hace, y además hace huir al Duende. Tras la derrota, Norman Osborn descubre que él mismo es el «Duende verde», y el ansia de poder se apodera de él. Busca a Spider-Man y le hace la oferta de que se una a él para construir y destruir todo lo que quieran, dejándole un tiempo para que lo piense. Poco después, Spider-Man salva de nuevo a M.J. de unos atracadores/violadores, y en un edificio incendiado por el Duende para atraer su atención, le dice obviamente que no se unirá a él.

En una cena organizada por Harry para presentar a M.J. a su padre, éste descubre que Peter es Spider-Man, y humilla a M.J. insinuándole a su hijo que igual que su madre sólo va a por el dinero. Conociendo la identidad de su adversario, el Duende ataca a tía May y la manda al hospital, donde M.J. se enamora de Peter. Son interrumpidos por Harry, que se da cuenta de lo que pasado entre su amigo y su novia. Luego, el Duende secuestra a M.J., al enterarse por Harry de que Peter está enamorado de ella. Cuando Spider-Man llega al punto de reunión, el Duende le tiene preparada una sorpresa: Peter tendrá que decidir si salvar a los niños de un funicular o a la persona a la que ama. Peter salva a todos, con ayuda de varias personas (el pueblo) de Nueva York, que tira piedras al Duende. En la lucha final comienza ganando el Duende, hasta que comete el error de informar a Peter de que tras matarlo a él, violará y matará a M.J. («I'm gonna finish her nice and slow»). Entonces Peter saca fuerza de flaqueza y arrincona al Duende hasta que éste le pide clemencia

quitándose la máscara, pero sólo es un truco para distraer a Peter. El truco sale mal y Norman muere. Cuando Spider-Man lleva el cuerpo de Norman a su casa, Harry lo ve y jura venganza.

En el entierro, M.J. le dice a Peter que le ama, pero éste contesta que sólo pueden ser amigos. Peter quiere protegerla de sus posibles enemigos.

«¿Qué quién soy yo?», pregunta Peter saltando entre rascacielos, «soy Spider-Man», afirma antes de posarse en un mástil donde ondea la bandera de Estados Unidos.

Como vemos, la descripción es bastante aséptica, apenas se nos ha escapado algún juicio de valor y hemos intentado evitar en todo momento hacer interpretaciones extra-textuales.

Pero, ¿qué problema hay en interpretar desde el primer momento?, puede preguntarse alguien.

Pues no hay ninguno, de hecho nos será imposible dejar de hacerlo. Sin embargo, creemos conveniente obtener una visión general antes de concertarse en ideas concretas. En caso contrario, podemos tender a interpretar toda la película en base a una o varias ideas, habiendo dejado de lado otras ideas que quedaban por descubrir. Es decir, que no hay que olvidar que los árboles componen el bosque y que el bosque está compuesto de árboles. Debemos apuntar todas las ideas que se nos ocurran, pero por ahora sólo dejarlas apuntadas, hasta que llegue el momento de obtener una visión de conjunto y desarrollarlas conjuntamente. Para empezar a obtener una visión de conjunto, nada mejor que describir la trama. A la larga, esto nos ahorrará mucho tiempo y esfuerzo.

También debemos recordar que estamos describiendo una metodología de análisis, no una

metodología de presentación de los resultados de nuestro análisis. Cuando llegue este momento decidiremos cómo presentar los resultados. Dependiendo del marco (una comunicación, un artículo, un capítulo de un libro, un libro...), nos bastará con un breve resumen del argumento, o con una somera descripción de la trama conteniendo, ahora sí, juicios de valor o una interpretación. En otras palabras, actualmente estamos elaborando un documento de trabajo

13.2.2.Los personajes.

En *Analisi del film*, dentro del capítulo dedicado a la narratología, Casetti, y Di Chio describen un interesante catálogo sobre los personajes.

Para estos autores, los componentes de la narración son los *existentes* (personajes y ambientes), los *acontecimientos* y las *transformaciones*.

Cada personaje puede ser considerado como *persona*, como *rol* y como *actante*.

Los personajes *persona* pueden ser planos o redondos, lineales o contrastados, estáticos o dinámicos. Los personajes *rol* pueden ser activo o pasivo, influenciador o autónomo, modificador (mejorador o degradador) o conservador (protector o frustrador), protagonista o antagonista. Los personajes *actante* pueden ser Sujeto u Objeto, Destinador o Destinatario, Adyuvante u Oponente.

El estudio de personajes que más nos interesa es el de los personajes *rol*, es decir, el análisis de los personajes desde el punto de vista del papel que representan en ese micromundo, espejo y modelo de la sociedad, que es una película. Los personajes tipo adquieren una importancia fundamental

gracias a este desdoblamiento comunicacional de la representación. Por un lado describen, reflejan como un espejo; por otro configuran, definen como un modelo.

El paso siguiente es la descripción de los personajes. Como partimos del nivel denotativo, esta descripción se basará en la representación de los mismos que se hace en la diégesis de la película.

El estudio tradicional de personajes se suele basar en su sexo, carácter, comportamiento, relaciones, deseos, reacciones, consecuciones, transformaciones...

Nosotros ampliaremos el campo de estudio a su caracterización más concreta: etnia, color, nacionalidad, aspecto físico (¿taras, defectos, cicatrices?), fisonomía, caracterización estética (cuidada o desaliñada), corte de pelo o peinado, ropa, bigote, barba, perilla, acento, tipo y tono de voz, sombrero o gorro, cintas, pendientes, piercings, etc.

Traditionally a concern with mise-en-scène has focused upon a film's use of setting, props, lighting, colour, positioning of figures, and, of course, costume. Mise-en-scène analysis has conventionally been associated with the study of the narrative film and how mise-en-scène may be seen to reinforce, complement, or, in some cases, subvert the meanings suggested by plot, dialogue, and character. Costume, in this respect, is read as a signifying element which carries meanings or creates emotional effects, particularly in relation to character. (Church, 2000: 35-36)

El estudio de personajes nos abrirá las puertas al universo de la representación interesada de los grupos sociales por parte de determinadas fuentes propagandistas. Por ello, no debemos descuidar ni el más mínimo detalle. Ya Christian Metz, por ejemplo, en el citado artículo de 1967

«*Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*», llama la atención sobre la importancia del caso concreto de la ropa de los personajes a nivel significativo:

El conjunto de las *significaciones de indumentaria* que aparecen en los filmes y que desempeñan un papel tan importante en ellos: es frecuente que la pertenencia psico-sociológica del personaje filmico se vea expresada en parte por su forma de vestir. (2002b: 113)

La definición de los personajes suele hacerse en los primeros minutos, durante la presentación de los mismos, aunque posteriores encuentros y relaciones con otros personajes irán completando la caracterización. Generalmente, los personajes se caracterizan a través de las acciones que llevan a cabo.

De nuevo en *High Plains Drifter*, el personaje principal (Clint Eastwood) tiene una larga presentación: llega a un pueblo, fuma y bebe en el bar, se afeita,⁹ mata a tres hombres que le retan, y viola a una mujer hasta que ésta se somete a sus irresistible atractivo animal (un «hombre de verdad», como ha demostrado en el duelo.) Luego mostrará que es íntegro (ni siquiera responde la proposición de los hombres del pueblo de proporcionarle una mujer india o mexicana para que le caliente la cama), no racista, generoso (da mantas al abuelo indio) y tierno (da un bote de caramelos al niño indio).

A continuación mostramos la forma en que hemos analizado la caracterización del protagonista de *A Knight's Tale* (Destino de caballero, 2001), en una simple enumeración de sus atributos, demostrados en sendas acciones cuya descripción hemos obviado aquí, localizando en cambio su

⁹ Biskind, 2001: 235, realiza un muy sugerente trabajo sobre la interpretación simbólica del afeitado en el *Western*.

situación dentro de la película para tener rápido acceso a ella en caso de que queramos utilizarla.
(Esta localización en la línea de tiempo de los elementos analizados es una acción fundamental.)
Además, contrastamos los atributos de héroe y antihéroe.

-Atributos del héroe:

Sacrificio (monedas)

Liderazgo

Generosidad (ayuda al heraldo)

Valor (0.38.00 – 0.58.55)

Misericordia (0.29.10 y 0.59.35)

Piedad (0.39.30)

Pobreza (0.49.50)

Confianza (1.34.30)

-Atributos del antihéroe o antagonista:

Defecto físico (fealdad)

Impío (0.39.35)

Machista (0.41.00)

Saqueador y cobarde (1.31.30)

Tramposo (1.51.20)

William es, además, físicamente atractivo y atlético. Le acompañan dos jóvenes escuderos, a quienes conoce desde pequeño, con quienes mantiene una relación de amistad pero también de liderazgo, casi de subordinación. Uno de ellos es pelirojo, alto y delgado y a veces se comporta como si tuviera algún tipo de desequilibrio mental. El otro es más bajo, regordete y prudente.

Estos datos sobre la tipología física de cada personaje del trío protagonista nos ponen sobre aviso y nos servirán de base para un desarrollo posterior, que llevaremos a cabo cuando nos adentremos en el nivel connotativo.

Cierran el plantel de personajes el padre sacrificado y abnegado que intenta darle a su hijo el futuro que él no tuvo; la amada, bella caprichosa y sensible; la herrera activa y decidida; el príncipe, símbolo de la autoridad; el escritor-poeta jugador y canalla en el sentido positivo del término; el caballero-educador de noble cuna y noble carácter que ejerce de vehículo para posibilitar una mejor vida a William, etc.

13.2.3. Los temas.

Es muy probable que el estudio de los temas a nivel diegético resulte una actividad poco estimulante desde el punto de vista del análisis de la propaganda. La razón es que el uso cansino de los mismos temas, los mismos tratamientos y las mismas soluciones puede llegar convertirse en el mejor sedante de nuestra capacidad de mantener la atención y el interés sobre el análisis que estamos realizando. No hemos de olvidar, sin embargo, que frecuentemente «los temas» de una película son la puerta de entrada a los «temas propagandísticos» de una película.

Veamos los temas de las películas que estamos utilizando a modo de ejemplo.

El caso de *High Plains Drifter* es bastante sencillo: el tema principal es la venganza. Dependiendo de cuál de las dos versiones de la película que hayamos visto, con final explicativo o sin el mismo, será la venganza de un hermano o la venganza de un ser con tintes diabólico-angelicales que viaja a la tierra (a Lago) para cumplir la maldición que pronunciara el sheriff Duncan contra sus asesinos y contra el pueblo de Lago, justo antes de morir.

Entonces, como temas principales la venganza (de un hombre o de un espíritu vengador encarnado) y la cobardía (de todo un pueblo).

Por otro lado, algunos de los temas que trata *Spider-Man* son:

-El poder. En una doble vertiente.

a) Por un lado un gran poder conlleva una gran responsabilidad, éste tema se trata a través de Peter Parker-Spider-Man.

b) Por otro lado, el poder corrompe, y éste es el caso de Norman Osborn-Green Goblin.

-La lucha contra el crimen, que pronto se convierte en una lucha entre el Bien y el Mal, dualidad escenificada por los personajes citados.

-El amor. En varias vertientes.

a) El amor filial en las relaciones de Peter con sus tíos y de Harry con su padre, Norman. En el caso de M.J. con sus padres es la falta de este amor la que se resalta.

b) El amor romántico. El que se da entre M.J. y Peter por un lado y entre M.J. y Harry por otro.

c) El amor fraternal, o la amistad, que se da entre Peter y M.J. (de ella hacia él) y el que se profesan mutuamente Peter y Harry. Como sabemos, la primera relación se acaba convirtiendo en amor sensual correspondido, y la segunda queda contaminada por la traición/ocultación de Harry sobre su noviazgo con M.J., por la decantación de M.J. hacia Peter, y por el hecho desconocido por Harry de que Peter ha sido el causante de la muerte de su padre.

Otros temas laterales son la ciencia, la tecnología armamentística, la humildad/pobreza/esfuerzo frente a la soberbia/riqueza de tenerlo todo dado, etc.

Finalmente, los temas presentes en *A Knight's Tale* son:

-El esfuerzo para la consecución de los sueños (sí, «se puede cambiar tu estrella»).

-La amistad y la camaradería.

-El amor romántico.

-La posibilidad de la movilidad social («el sueño americano»).

-El enfrentamiento entre el viejo y el nuevo mundo. El viejo mundo es encarnado por el conde Ademar y por las estrechas convenciones sociales, como que los caballeros tienen que ser de noble cuna. El representante del nuevo mundo es por supuesto el moderno William, que rompe esas convenciones, se atreve a infringir la ley suplantando a un caballero, su baile moderno revoluciona una fiesta, justa contra el príncipe a pesar de que la tradición impide hacerlo, y lo justifica por que es un hombre como todos los demás que ha ido al torneo a justar, acoge como trabajadora suya una mujer herrero, etc. Otra dualidad escenificada es el enfrentamiento entre la nobleza de sangre y la nobleza de carácter.

-La incorporación de la mujer a trabajos (y roles) tradicionalmente masculinos. Las dos mujeres protagonistas son mujeres de actitud activa, una de ellas rompedora con los roles de género tradicionales. Es, además, conocedora de una tecnología superior a la de sus compañeros herreros del viejo mundo.

-La autoridad, que representa el Príncipe, y que salva a Will convirtiéndolo en caballero.

Etcétera.

Sobre esta simple enumeración de la batería de los temas tratados se nos ocurrirá, muy posiblemente, alguna que otra interpretación. Lo que haremos, de nuevo, será apuntar todas las ideas que se nos ocurren, y posponer su desarrollo hasta la siguiente fase de análisis, la combinación

de lo que llamamos la Forma del Nivel Denotativo con el Contenido del Nivel Connotativo. De este modo, antes de redactar, desvelaremos una nueva capa de información que presumiblemente redondeará nuestro análisis.

13.3. Análisis formal.

En la perspectiva de análisis estético-formal, nuestra inclinación será inevitablemente hacia la forma. El estudio de la forma es una de las llaves que nos abren las puertas a los niveles connotativos diegético y extra-textual. En esta etapa nos surgirá toda una nueva capa de información que volcar sobre los tres elementos descritos en la fase anterior: trama, personajes y temas.

El análisis formal se lleva a cabo a través de las herramientas básicas descritas en cualquier manual de análisis o lenguaje del cine: tipos de plano, angulación, puntos de vista, montaje, *tempo* o ritmo, etc.

Los manuales que más completos nos parecen a nosotros son el de Casetti y Di Chio (*Análisis del film*), y el de Marcel Martin (*El lenguaje del cine*), que nos servirá de motivo introductorio de este apartado.

El objetivo preciso de este libro es proceder a un recuento metódico y a un estudio detallado de todos los procedimientos expresivos y lingüísticos empleados por el cine: esto, por supuesto, desde un punto de vista antes que nada estético; el mío es siempre el de espectador crítico que juzgará las obras a posteriori. (1992: 24)

El punto de vista de Martin es entonces del cine como objeto artístico, y además del valor que le encontramos desde esta perspectiva, es posible rastrear algunas aportaciones importantes a lo que podemos llamar la función persuasiva del lenguaje cinematográfico.

Los apartados más interesantes en este sentido son aquellos en los que el autor trata «la función creadora de la cámara» y las «metáforas y símbolos». Además reseñaremos el capítulo dedicado a los «enlaces y transiciones».

13.3.1. Tipos de plano.

Extraigamos en primer lugar algunas ideas sobre los tipos de plano, ángulos de toma y movimientos de la cámara.

La mayoría de los tipos de planos [sic] no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Sólo el *gran plano* (y el *primer plano* que, desde un punto de vista psicológico se le puede asimilar) y el *plano general*, las más de las veces tienen un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva.

El *plano general* que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo «objetiviza», de ahí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica. (1992: 44)

Este plano expresa, según el autor, la soledad, la impotencia en la lucha contra la fatalidad, la ociosidad, la integración de las personas en el paisaje, etc.

El primer plano (salvo cuando tiene un valor puramente descriptivo y desempeña un papel de amplificación explicativa) corresponde a una invasión del campo de la consciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo. (1992: 46)

En cuanto a los ángulos de toma, el contrapicado «suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo», mientras que el picado «tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo.» (1992: 47)

Peter Biskind (2001) señala, a este respecto, la verticalidad de la película *On the Waterfront* (*La ley del silencio*, 1954), de Elia Kazan, que el director construyó como una respuesta a los que le tildaron de chivato por dar nombres de supuestos simpatizantes comunistas en el entorno de Hollywood durante la caza del brujas del «macartismo», especialmente al dramaturgo Arthur Miller, que el año anterior había estrenado la obra teatral *The Crucible*, una alegoría de la caza de Brujas del Comité de Actividades Anti-americanas. Así, en la narración, que siempre avanza dirigida por el sacerdote interpretado por Karl Malden, Marlon Brando (alter ego de Kazan) no tiene más remedio que denunciar las prácticas criminales del sindicato de estibadores. El dilema moral de Terry Maloy (Brando) es acompañado por contrapicados que agrandan la figura del verdadero protagonista de la película, el padre Barry.

Otro ejemplo nos lo brinda uno de los títulos ya tratados, *Hight Plains Drifter*, cuyo protagonista (Clint Eastwood) aparece ocupando la pantalla en un contrapicado abrochándose los pantalones después de violar/forzar/enamorar a Marianna Hill. Al contrapicado sigue el picado mostrando a Marianna, extasiada, tendida sobre la paja. La intención psicológica está clara. La orden que da el protagonista para que metan su caballo en la cuadra donde acaba de forzar/violar/enamorar a la mujer sintoniza a la perfección con lo que el directo (el propio Eastwood) nos quiere transmitir a través de la angulación de las tomas.

Martin, finalmente, diferencia tres tipos distintos de movimientos de cámara: el travelín (vertical/horizontal, alejamiento/acercamiento, objetivo/subjetivo...), la panorámica y la trayectoria. Cada una de las posibles variantes conlleva una función psicológica más o menos determinada.

13.3.2. Punto de vista.

La necesaria atención al punto de vista, tanto de la cámara como narrativo, es una de las notas sobre las que han insistido varios autores. El punto de vista es el ancla sobre el que se establece la identificación del público con los personajes. Desde la identificación más básica, el punto de vista subjetivo del personaje a través de cuyos ojos «vemos» lo que sucede, hasta identificaciones más elaboradas, como el punto de vista de la narración.

Robert Ray (1985) analiza el proceso de identificación con los personajes gracias al punto de vista de la cámara en películas como *Casablanca* o *Taxi Driver*. Veamos algunas de sus notas.

Here, for example, the point-of-view manipulations encourage identifications with the protagonist, Rick, but not with the inconsequential doorman. (1985: 54)

The Godfather I employed standard means to maintain audience sympathy for its heroes. Formally, Coppola's subjective point-of-view shots (often reserved for key moments) narrowed the viewer's perspective to that of the protagonist. (1985: 331)

Indeed, as Vito fired, a purely subjective shot of Fanucci placed the viewer in the position of the killer. (1985: 346)

But the movie to this point had carefully insured the audience's identification with Travis by holding closely to his point of view. (1985: 355)

Por otra parte, Matthew Alford (2010) argumenta que el uso del punto de vista encierra una trampa ideológica. Señala que, incluso en cintas supuestamente antibelicistas como *Apocalypse Now* (1979) o *Platoon* (1986), el uso del punto de vista visual y conceptual encubre un mensaje oculto. La famosa escena del ataque en helicóptero a la aldea está rodada en su mayor parte desde el punto de vista de los atacantes, en vez de hacerlo desde el punto de vista de las personas de la aldea. Esto, según Alford, puede convertir la atrocidad en épica, algo impensable desde el otro punto de vista. En *Platoon*, y en otras películas antibélicas, el punto de vista vuelve a ser el estadounidense, lo que victimiza a los soldados de este país obviando el punto de vista de los personajes vietnamitas. La principal víctima humana de la cruel guerra es el sargento Elías (Williem Dafoe), abandonado por su propio compañero (Tom Berenger) y acribillado por los soldados vietnamitas. El punto de vista subjetivo de esta emocionante escena, nuestra visión desde el helicóptero que se aleja mientras el

implorante Elías corre hasta caer acribillado, se encarga de demostrar que, aunque el malvado es estadounidense, la víctima también lo es.

De hecho, el tema del uso del punto de vista es un pilar básico de la mitología estadounidense, desde los relatos fundacionales de la conquista del Oeste hasta el resurgimiento de los nuevos dioses que son los superhéroes tras el desastre del 11/S. La nómina de autores que han tratado la victimización del pueblo estadounidense, favorecida por el punto de vista del relato de los hechos históricos, es extensa. Adrián Huici (2004), por ejemplo, trata el falseamiento histórico de la «conquista del Oeste» llevado a cabo por el género *Western*, con el sempiterno círculo de caravanas de colonos atacados por los desordenados y sanguinarios indios, que por lo visto no tenían otra forma de defender su territorio que dejarse matar dando vueltas como tontos mientras se les disparaba desde el interior del círculo, nuestro punto de vista gracias a la posición de la cámara y de la narración. Dan Hassler-Forest (2012) hace lo propio respecto al tratamiento que los grandes medios de comunicación llevaron a cabo sobre el atentado del 11/S. Un tratamiento, en su opinión, marcado por la victimización y la falta de un análisis serio sobre las causas del mismo, y que relaciona con la «espectacularización» de la destrucción de Nueva York en el cine de superhéroes desde tan señalada fecha.

13.3.3. Transiciones y enlaces.

A la hora de tratar las transiciones (los signos de puntuación del cine), Martin describe las transiciones más habituales: cambio de plano por corte seco, apertura o cierre en fundido, fundido encadenado, el barrido, las cortinas (o cortinillas) y los iris. Cada una de ellas tienen un significado más o menos propio: cambio de lugar, paso del tiempo, etc.

Con el tema de los enlaces entramos en un nuevo campo de significación. Martin habla de enlaces en cuanto a la relación de dos planos sucesivos, sin embargo nosotros ampliamos el concepto incluyendo la relación entre dos imágenes que cohabitan en el mismo plano.

Los enlaces descritos por Martin pueden ser de orden plástico o de orden psicológico. Los de orden plástico son la analogía de contenido material (identidad, homología o semejanza como base de la transición), la analogía de contenido estructural estático (basada en la composición de la imagen) o la analogía de contenido dinámico (basada en una relación de semejanza entre los movimientos representados).

El enlace de orden plástico es la base de una figura retórico-fílmica que conecta dos puntos de interés, generalmente a un símbolo con un personaje o viceversa. En la película *Spider-Man* (2002) encontramos este enlace o tropo («analogía por yuxtaposición») acompañado de otro que podemos llamar «analogía por co-presencia». Personaje y símbolo son, como no puede ser de otra manera, Spider-Man y la bandera de Estados Unidos.

Otro ejemplo de enlace plástico por co-presencia lo encontramos en *The Lion King* (1994), cuando, durante la canción en que Scar muestra sus intenciones golpistas, la figura del león traidor comparte encuadre con la luna mora desde dos perspectivas distintas y durante varios segundos.

Los enlaces de orden psicológico son dos: la analogía de contenido nominal y la analogía de contenido intelectual.

En cuanto a la analogía de orden nominal, se da cuando el primer plano de una yuxtaposición

designa un elemento que aparece en el segundo plano. Por ejemplo Bruce Wayne/Batman habla de viajar a Hong Kong, y la siguiente imagen es de Hong Kong.

La analogía de contenido intelectual se da cuando el pensamiento de un personaje nos lleva a quién o qué está pensando. La pintada «Muerte a los judíos» nos lleva a la escena del asesinato de un joven judío en *Avant le déluge* (1954).

Los enlaces de orden psicológico («una idea sugerida al espectador por el realizador») también pueden convertirse en figuras retórico-fílmicas. Por ejemplo, al final de *Spider-Man*, el protagonista, que se desplaza entre los rascacielos, se pregunta retóricamente a sí mismo, y a la audiencia, «¿Que quién soy yo?». La pregunta queda un instante en el aire, y tras la pausa el protagonista responde «Soy Spider-Man», posándose inmediatamente en un mástil donde ondea la bandera de Estados Unidos. Obviamente, sugerimos que la pregunta sobre la identidad del protagonista, la idea lanzada por él mismo, obtiene dos respuestas: Una personal y diegética (soy Spider-Man), y otra simbólica y extra-textual (represento a Estados Unidos).

En *Superman Returns*, a la frase del protagonista, «I am always around», lanzada a su amada Lois Lane en la azotea donde se despide de ella, le sigue la imagen en que Superman sale volando y desaparece dando vueltas al globo terráqueo símbolo del periódico Daily Planet. La asociación diegética es de nuevo la actitud alerta y vigilante del superhéroe a lo largo y ancho del planeta.

Como último ejemplo de enlace o asociación psicológica, algo más elaborado que los anteriores, citaremos la película *The omega man* (*El último hombre vivo*), protagonizada por Charlton Heston. Cuenta la historia de un hombre que ha sobrevivido a una infección que aparentemente ha acabado con la humanidad. Este hombre, el último hombre, lucha contra los infectados que sólo pueden salir

de noche porque sus ojos no soportan la luz, y que han formado una especie de secta antimoderna liderada por Mathias. Pronto descubre a otro grupo de humanos no infectados, una mujer negra con la que entabla una relación, un hombre blanco y un puñado de niños, con uno de los cuales prueba una vacuna que ha desarrollado. La vacuna funciona, y juntos deciden dejar la ciudad, pero los infectados van a por ellos y finalmente el último hombre muere a manos de Mathias, salvándose el resto.

En el minuto 78 el coronel médico comunica al otro hombre que ha encontrado la vacuna y que pronto él y los niños serán vacunados. El otro responde loco de alegría, gritando lo siguiente: «Just like on the beginning of the world. Like if we starting again all over in the Garden of Eden. Only this time we don't trust no snake!». (En la versión doblada: «Igual que si el mundo comenzara otra vez. Como si comenzáramos de nuevo en el Jardín del Edén. ¡Sólo que esta vez no escucharemos a ninguna serpiente!»)¹⁰

En la escena que sigue vemos a la mujer en bragas y desnuda de cintura para arriba, acompañada por dos maniqués también femeninos, probándose ropa nueva frente a un espejo en unos grandes almacenes.

La intención al yuxtaponer la mención de la serpiente del Paraíso al personaje de la mujer es, desde luego, traspasar los valores asociados de un símbolo a otro, de la serpiente a la mujer. Quizás esté bien señalar que, Lisa, el personaje interpretado por Rosalind Cash es la única mujer que aparece en la película, reforzando su identificación con la mítica Eva, a la vez que Neville, el último hombre, es identificado con el primer hombre, Adán.

¹⁰ Por cierto que en el doblaje al castellano una caja de anticonceptivos se convierte en una caja de píldoras contra la fatiga, convirtiendo la risa cómplice de la pareja protagonista en algo incomprensible.

La intencionalidad de la transvaloración por asociación queda manifiesta en el papel jugado por la mujer en adelante, que efectivamente se comporta como la serpiente y acaba arruinando la vida del héroe.

Así, el primer/último hombre es traicionado por la primera/última mujer, una vez la enfermedad se manifiesta en ella, y como consecuencia entra en la secta bajo el poder de Mathias. El protagonista es apresado en su propia casa, hasta el momento inexpugnable, gracias a la traición. Ya en el final, tras escaparse Neville y llevársela consigo, Lisa no puede escapar al influjo de Mathias, que la llama desde un balcón, y consigue que el protagonista se despiste y acabe ensartado en una lanza lanzada (valga la redundancia) por el líder de la secta.

13.3.4. Metáforas.

La definición que Marcel Martin da de la metáfora filmica es la siguiente:

Llamo «metáfora» a la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película. (1992: 102)

Martin coincide aquí básicamente con la perspectiva de Eisenstein sobre la metáfora. No en vano muchos de los ejemplos que aporta pertenecen a películas del maestro ruso. La definición de metáfora filmica, sin embargo, sigue siendo problemática (de hecho lo sigue siendo la metáfora literaria), según sugieren y argumentan por ejemplo Laínez, Whittock o Monaco.

El autor distingue tres tipos de metáfora: plásticas, dramáticas e ideológicas.

Las metáforas plásticas se basan en el contenido puramente representativo de las imágenes: Rostros de soplon de la policía en paralelo a distintos animales que se les asemejan en *Stachka* (La huelga, 1925), la tensión de los soldados «que esperan el ataque enfrentados con plano de máquinas detenidas» en *Bronenosets Potemkin* (El acorazado Potemkin, 1925).

Las metáforas dramáticas «tienen una función más directa en la acción, al aportar un elemento explicativo útil para la consecución y comprensión del relato». (1992: 103) Los ejemplos propuestos son la asociación de los huelguistas ametrallados con animales degollados, la imagen de un capitalista usando un exprimidor yuxtapuesta por las tropas persiguiendo a los huelguistas en *Stachka*, o la asociación de Kerensky con Napoleón en *Oktyabr* (Octubre, 1929).

Las metáforas ideológicas son aquellas cuyo «objeto es hacer brotar en la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de la acción del film, y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos». (1992: 104) Son metáforas ideológicas por ejemplo la yuxtaposición de una multitud saliendo de una boca de metro con un rebaño de ovejas en *Modern Times* (Tiempos modernos, 1936) de Chaplin; o el paralelo entre una huelga en época zarista y el deshielo de un río en primavera en *Mat* (La madre, 1926, Pudovkin).

Como vemos, dentro de una reducida concepción de metáfora fílmica desde un punto de vista formal (yuxtaposición por el montaje de dos imágenes que se pretenden relacionar entre sí), la distinción entre los tres tipos de metáfora propuestas se antoja bastante permeable, algo que el mismo autor admite de forma implícita, al comentar la posibilidad de que una metáfora sea a la vez

plástica, dramática e ideológica.

Las metáforas plásticas y dramáticas pertenecerían al nivel diegético, mientras que las ideológicas serían de orden extra-textual. En cualquier caso, la existencia de una metáfora no se reduce en nuestra opinión a la yuxtaposición de imágenes o planos relacionados.

En primer lugar consideramos que la presencia de dos elementos en un mismo plano puede considerarse una metáfora, en tanto que la relación entre ambos sugiere un nuevo significado, ya sea transformando el significado propio de un elemento, el de los dos, o sumando un nuevo significado gracias a la relación.

En segundo lugar, y lo que es más importante, consideramos que el tratamiento de un elemento, sin necesidad de relacionarlo con otro, puede por sí mismo lograr una apertura del sentido que es para nosotros la base de la metáfora. Por ejemplo, el plano largo de un personaje puede significar la soledad a la que conduce el poder. A nivel narrativo, es posible construir una metáfora sobre un personaje en base a sus acciones o su comportamiento. En este caso estaríamos hablando de personajes símbolo. De hecho, para Martin, esta última sería la definición de símbolo.

13.3.5.Símbolos.

La mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. El mérito de estas películas es que sugieran, más allá de la inmediatez dramática de una acción, por más profunda y humanamente apasionante que sea, sentimientos o ideas de orden más general. En la génesis de este segundo significado, el símbolo desempeña un papel muy importante. El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen

capaz de sugerirle al espectador más de lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente. (1992: 102)

Como vemos, Martin introduce el nivel de significación extra-textual en base al empleo del símbolo.

El uso del símbolo en el film consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un *signo* o en hacer aparecer un segundo significado ya por semejanza de dos imágenes (*metáfora*), ya sea por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (*símbolo* propiamente dicho.) (1992: 102)

En cuanto a los símbolos, Martin parte del hecho de que «hay un símbolo propiamente dicho cuando el significado no proviene del encuentro de dos imágenes sino que reside *en la imagen misma*» (1992: 107)

La creación de símbolos filmicos obedece a dos causas principales, la composición simbólica de la imagen (personaje ante un decorado, personaje con objeto, dos acciones simultáneas, acción visual combinada con un elemento sonoro, inscripción que subraya el sentido de una acción o de una situación o adición de un elemento exterior a la acción) o el contenido latente o implícito de la imagen (de nuevo símbolos plásticos, dramáticos e ideológicos).

Dejaremos de lado los ejemplos aportados por Martin por razones de espacio, aunque sí comentaremos uno en concreto, para alumbrar de nuevo las diferencia existentes entre una

perspectiva de análisis estético y una perspectiva de análisis ideológico-propagandístico. La diferencia puede saldarse en torno al carácter descubierto o encubierto del uso del «símbolo».

Nos referimos a la creación de un símbolo a través de una «inscripción que subraya el sentido de una acción o de una situación». Algunos de los ejemplos aportados son los siguientes: En *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (Intolerancia, 1916), de Griffith, «cuando la cámara sigue a los huelguistas que escapan del tiroteo de la milicia patronal, descubre la inscripción “The same thing yesterday and today”»; el comienzo de *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, 1941), con un cartel con la leyenda «No trespassing» simboliza la imposibilidad de penetrar en la intimidad del individuo; en «*Sin aliento*» unos carteles de películas sugieren el destino fatal del héroe; en *Die 3 Groschen-Oper* (La comedia de la vida, 1931), los mendigos que esperan su permiso para mendigar legalmente lo hacen bajo una fórmula bíblica inscrita en la pared: Dad y se os dará.

Estos ejemplos pueden denominarse (momentáneamente) «símbolos descubiertos», mientras que en un «símbolo encubierto» la relación entre la inscripción y la acción que se pretende subrayar no es claramente perceptible, es de alguna forma subrepticia. Éste es el caso de una película mencionada en varias ocasiones en el texto presente *High Plains Drifter*. Tras la presentación del héroe, y una vez que ha puesto de manifiesto sus cualidades homicidas y amorias, un cartel nos anuncia, acompañado por la música, en presencia de quién estamos: Tras ofrecerle los habitantes del pueblo todo lo que pueda desear si los protege de los maleantes que van a salir de la cárcel, puede leerse tras nuestro héroe la inscripción «Leather go». No hay más que cambiar la «th» por la «d» para obtener un líder (leader) en funcionamiento.

Pongamos otro ejemplo, del símbolo por excelencia de la cultura estadounidense: la bandera de barras y estrellas.

Gracias a una campaña comunicativa de un par de siglos, contando los últimos cien años con el refuerzo estratégico del audiovisual, la bandera blanca, azul y roja representa en su cultura la serie de valores más positivos y emotivos del pueblo estadounidense. Unidad, patriotismo, libertad, felicidad... Con frecuencia se ha señalado, de hecho, como punto de partida de la propaganda en el cine, el corto de 1898 en que se filma la retirada de una bandera española de un asta y la izada de la bandera de Estados Unidos. (*Tearing Down the Spanish Flag.*)

No en vano, el Código Hays dedica un apartado al tratamiento que ha de hacerse a la bandera. El apartado se llama «sentimientos nacionales», y la bandera debían ser tratada, obviamente, con el merecido respeto.

Mencionaremos a continuación el tratamiento que se le da a la bandera en varias películas de Hollywood, con la idea de fondo de servir de apoyo al símbolo ya construido, o de transferir los valores representados por los personajes a la misma:

La saga de *Superman*, especialmente la segunda entrega, transfiere los valores que escenifica el personaje de Supermán (inocencia, pureza, bondad, lealtad, fuerza, poder, responsabilidad, esfuerzo, compasión o amor desinteresado por los demás...) a la bandera, y por ende, al país entero, incluido por supuesto su gobierno. Que los colores de la bandera y el traje de Supermán sean los mismos es bastante clarificador en este sentido

La saga de *Spider-Man* calca y realiza la misma operación, y más descaradamente, como veremos, treinta años después de Supermán. Spider-Man y los valores que le adornan (inocencia, pureza, bondad, lealtad, fuerza, poder, responsabilidad, esfuerzo, compasión o amor desinteresado por los

demás...) son traspasados a la bandera por asociación (y viceversa). En este caso, además de asociarse al héroe con el fetiche gracias a los colores de la vestimenta y una cuidada yuxtaposición o co-presencia de ambos en algunos (muchos) momentos de la película, en la ya tratada escena final de la misma se refuerza la asociación a través de la voz en off del protagonista, que se pregunta a sí mismo quién es, para responderse que es Spider-Man. Este preguntarse quién es uno mismo abre una interrogante en la mente de los espectadores que se cierra en presencia del símbolo receptor (y emisor) de valores, en este caso la bandera estadounidense. En *The Lion King*, ya se había utilizado esta figura retórico-propagandista, sólo que en este caso es el mandril Rafiki quien pregunta a Simba quién es, en vez de preguntárselo Simba a sí mismo.

13.4. Análisis Narrativo Connotativo.

El análisis formal de una película supone una apertura del sentido que se adentra en los terrenos de la interpretación y de la explicación. Ahora sí, las notas de nuestro análisis formal se cruzan con la descripción que hicimos del contenido narrativo denotativo en base a la trama, los personajes y los temas. El resultado un nuevo nivel de significación, que simbolizamos con un asterisco (*).

13.4.1. La trama.*

Si en nuestro primer acercamiento a la trama priorizamos la trama principal sobre las secundarias, en esta fase todas las tramas adquieren la misma importancia. De hecho, en el caso de las películas corales sobre seguridad nacional, es con frecuencia en las tramas secundarias donde encontramos un propósito propagandístico más claro. Así es en películas como *Independence Day* o *Matrix*

Reloaded y Matrix Revolution.

Para ejemplificar el acercamiento a la trama desde la perspectiva de un nivel de significación extra-textual, a continuación expondremos el estudio de la trama principal de la película *High Plains Drifter*, y el de dos subtramas o tramas secundarias, correspondientes a las películas antes citadas, *Independence Day* y las secuelas de *Matrix*.

En los tres casos la ideología propagada está relacionada con el alistamiento en el ejército.

La trama de High Plains Drifter, Clint Eastwood, 1972.

Un jinete solitario (un vagabundo del altiplano) llega a Lago, un pequeño pueblo del sudoeste de Estados Unidos. Todos le observan cuando lo cruza hasta la taberna, donde pide una cerveza, una botella de güisqui y un rato de tranquilidad para bebérsela. Sin embargo tres pistoleros del pueblo le insultan y le retan al típico duelo de rapidez desenfundando el revólver, a lo que el protagonista responde que es más rápido y se va a afeitarse. Los matones van a molestarle mientras el asustado barbero le afeita, y como era previsible los mata a los tres, demostrando algo que ya todos sabíamos.

Tras matar a los tres hombres y asombrarse el pueblo con ello, una mujer con inequívoco aspecto de fulana se choca con él deliberadamente en la calle, y mantienen una breve pelea dialéctica.

CALLIE: Why don't you watch where you're going? Look at this. It's ruined.

FORASTERO: There's no need for all that.

CALLIE: All what?

FORASTERO: If you wanna get acquainted, why don't you just say so?

CALLIE: Acquainted? You'd be amusing if you weren't so pathetic! Just a minute. I'm not finished with you yet. At a distance, you'd almost pass for a man. But you're certainly a disappointment up close, aren't you?

FORASTERO: To your feet, ma'am. They're almost as big as your mouth.

CALLIE: You know what you are? Just trash. (00:13:15)

Tras la breve discusión, él la arrastra hasta un establo donde la «fuerza» sexualmente: En realidad ella opone resistencia hasta un momento en que, rendida al placer, lo abraza. Eso era lo que ella buscaba desde el primer momento.

El forastero se levanta y deja a la mujer extasiada en la paja, en una escena de contrapicado-picado de la ya hemos hablado. La cámara se sitúa baja, en un plano subjetivo desde la visión de ella, mientras el se abrocha la bragueta, para resaltar su superioridad física y moral además de su desprecio. Sale del establo donde la ha forzado/hecho el amor y ordena que metan su caballo. Señala a las claras el paralelismo entre la mujer y el caballo como posesiones del hombre.

La secuencia descrita encaja en lo que podríamos llamar la recurrente prueba de hombría del protagonista, una situación que hunde sus raíces en la estructura del relato mítico: la consideración

de la mujer/sexo/amor como premio al héroe masculino tras pasar con éxito una prueba de hombría, generalmente una demostración de fuerza o violencia. Junto a *High Plains Drifter*, encontramos pruebas de hombría en *Sudden Impact*, *Spider-Man*, *A Knight's Tale*, y un larguísimo etcétera.

De la consabida prueba de hombría ya se habló en la teoría y crítica cinematográfica de los años 70, cuando comenzaron a estudiarse en profundidad las relaciones entre el cine y el psicoanálisis.

In particular, writers applied the Oedipal trajectory to the narrative structures of classical film texts. They pointed to the fact that all narratives appeared to exhibit an Oedipal trajectory; that is, the (male) hero was confronted with a crisis in which he had to assert himself over another man (often a father figure) in order to achieve social recognition and win the woman. In this way, film was seen to represent the workings of patriarchal ideology. (Creed, en Hill y Church, 2000: 76-77)

Tras beber, fumar, afeitarse, matar y mantener relaciones sexuales, el forastero pide una habitación en el hotel y se acuesta. Sueña cómo tres hombres torturan con látigos a otro ante la mirada de todos los habitantes del pueblo, que no intervienen, a pesar de la ayuda que suplica el torturado desde el suelo, que los acaba maldiciendo antes de morir.

Al día siguiente va a la barbería a tomar el baño interrumpido por la matanza del día anterior. El sheriff, servicial y repelente como el resto de personajes, va a verle y comienza diciéndole que no hay ninguna acusación por haber matado a los tres hombres, pero es interrumpido por la «fulana» del día anterior que dispara al forastero sin herirle. El sheriff se la lleva.

Hay consejo en el pueblo (masculino, las mujeres no tiene poder), se reúnen los representantes de

los poderes fácticos y el tema de discusión es la contratación del nuevo pistolero, ya que los tres que había, cuya función era protegerlos de otros tres pistoleros que saldrán de la cárcel y volverán a Lago para vengarse, se han dejado matar.

El reverendo queda fuera de la discusión porque su conciencia no se lo permite, «Nevertheless, my conscience will not allow me to be a party... to the hiring of a professional gunfighter.» (00:25:49) Sin embargo todos sabemos que es igual de ruin y avaro que el resto de los presentes sólo que más cobarde.

Hemos hablado de poderes fácticos, sin embargo entre estos han quedado descartados el reverendo y el sheriff, el primero como acabamos de ver, y el segundo porque es claramente un subordinado sin voz ni voto. Los dueños del pueblo son, entonces, los poderes económicos: el dueño de la mina, el comerciante y el dueño del hotel. Aunque la acción se localiza probablemente en la década de 1880, Lago es un pueblo integrado totalmente en el capitalismo moderno, sin vestigio alguno de la estructura social del Antiguo Régimen, en el cual la Iglesia y la nobleza era figuras preeminentes. Como iremos viendo, el forastero, a quien lentamente se va asociando con el ejército, acaba siendo el representante de los valores tradicionales asociados a la nobleza guerrera, como el valor y el honor.

Existen dudas sobre la conveniencia de contratar al forastero, y entonces llega el sheriff con la mujer «afrentada» (la indecente) y cuenta lo que ha pasado en (el establo y) la barbería. Morgan Allen, con quien mantiene relaciones, le dice que «When you run across a man used to having his own way, you let him have it, until he goes too far.» (00:27:35). Ella se pone furiosa: «Just what do you consider goin' too far? Isn't forcible rape in broad daylight a misdemeanor in this town?».

El sentido de esta escena es contrastar el valor del desconocido con la cobardía y bajeza de los allí presentes. Este contraste de valores morales se resalta continuamente a lo largo del resto de la película en diferentes escenas.

Deciden contratar al forastero y se lo proponen a través del sheriff, que le cuenta que Stacy Bridges y los otros se hicieron demasiado poderosos y abusaban de la gente de la ciudad hasta que tuvieron que... ponerlos bajo custodia. Inmediatamente se sabe que les tendieron una trampa para que los detuviera un autoridad superior y externa a Lago.

El forastero está desayunando mientras el sheriff le habla, y le sirve la mujer del hostelero, que ya antes le ha mirado con un interés ambiguo. Ahora ambos se miran de nuevo con interés, ella es presentada desde luego como una mujer respetable, en contraste con la otra.

Por la conversación con el sheriff descubrimos que el forastero ha venido a vengar al joven sheriff Duncan, al que azotaron Stacy y sus dos compinches hasta la muerte. Mientras, el actual sheriff insiste en contratarle, a lo que el otro responde que «Only problem you've got is a short supply of guts. You people don't need me. Look. Place a couple of good riflemen on top of that building...» (00:30:48). Pero el sheriff y el tendero siguen insistiendo y le ofrecen todo cuanto pueda desear, crédito sin límite en la tienda, en el bar, todos los del pueblo estará a sus órdenes... lo que quiera, incluidas mujeres mejicanas e indias.

Sheriff: What if we offered you anything you want?

Forastero: Anything? (00:31:27)

¿Todo?, pregunta el forastero mientras devuelve la insinuante mirada de la esposa del dueño del hotel, con la que tendrá relaciones sexuales algo más adelante.

Ahora están en la tienda del comerciante, que ha tratado con mezquindad a unos indios que miran mantas. El protagonista coge las mantas y más cosas y se las da a los indios (incluido un bote de caramelos a un niño). Se vuelve a contrastar así la mezquindad de los personajes del pueblo con la generosidad y ternura interior del forastero (generosidad en las mantas y ternura en los caramelos).

Llega entonces la escena culminante de la película, un caso claro de propaganda encubierta: El forastero va a hacerse con unas botas y una cartuchera nueva a otra tienda. Cuando el sheriff le dice al dueño que el forastero no pagará, comienza a sonar música por primera vez en la película (sin contar con los créditos). Cuando el forastero sale de la tienda se detiene un segundo antes de comenzar a andar, y de forma nada casual puede leerse en el cristal de la tienda «Leather [Go]» (cuero), que nos evoca poderosamente, gracias al contexto, otra palabra: «Leader» (líder). La transposición del significado se hace efectiva al salir de la tienda el forastero, con la música sonando, y se refuerza cuando las personas que llegan no se ponen a su altura sino que se sitúan detrás. Es decir que le siguen pero andando siempre detrás de él.

En 34 minutos se nos ha presentado al nuevo héroe estadounidense, con sus viejos atributos reforzados, y en algún caso extremado. Alcohol, tabaco, *más* violencia (prueba de hombría) y *más* éxito sexual. Se resalta de forma extrema el valor del protagonista, muy contrastado por la cobardía y la bajeza de los demás personajes. Esta visión maniquea puede estar relacionada, como se ha señalado, con las dos posturas principales respecto a la guerra de Vietnam: los que se enfrentan a los 'malhechores' y los que rehuyen el enfrentamiento a toda costa, cobardes que contratan a pistoleros

(soldados) para que les protejan pero que luego les dejan tirados y les rechazan. Véase sobre este aspecto *Born on the Fourth of July* (Nacido el 4 de julio, 1989), *First Blood* (Acorralado, 1982), *Missing in action* (Desaparecido en combate, 1984), o incluso *Forrest Gump*, 1994.

Otro dato muy relevante desde el punto de vista de la propagación de ideología es que el forastero es absolutamente irresistible para las mujeres: De hecho mantiene relaciones con la indecente y con la decente (las dos mujeres del pueblo) en los mismos términos, en principio parece que las fuerza y luego ellas caen rendidas a sus brazos, mostrando cuánto deseaban ser poseídas por «un hombre de verdad».

Este gancho del atractivo social y sexual del protagonista, que es llevado aquí hasta un extremo ridículo, vuelve a utilizarlo Eastwood, aunque en una escena muy suavizada, en *Sudden Impact* (Impacto Súbito, 1983), donde Jennifer Spencer (Sondra Locke) se siente atraída por Harry Callahan tras verle tratar con decisión y rudeza a un delincuente.

El gancho es básico si se desea que algún joven adopte como modelo de conducta el propuesto en la película. Debe ofrecerse al joven una recompensa por adoptar cierta conducta (relacionada con el valor y la violencia), y una recompensa que le interese. Como por ejemplo tener todo lo que desee, incluida las mujeres rendidas a sus pies, y convertirte en un líder social. De hecho, la película esconde en su forma y contenido un *recruitment poster*, un anuncio de reclutamiento como los descritos por David L. Robb en *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Este gancho es también evidente en otro título ya mencionado en alguna ocasión, *A Knight's Tale*, donde el protagonista alcanza un enorme éxito social y sexual gracias a su actividad como deportista-justador. A un nivel de significación extra-textual, el éxito de su carrera escenifica la entrada en la carrera militar, como detallaremos en el apartado del análisis de los contenidos

subliminales en el cine.

En el caso que nos ocupa, el forastero es presentado como un líder, a mayor altura física y moral que el resto de personajes, en contraste siempre con ellos, ordenándoles y formándoles como si de un oficial del ejército se tratara. Efectivamente, el lugar natural para un líder de estas características es el ejército. O más bien, el ejército desarrolla las características que convierten a una persona en líder, incluidas por supuesto la aceptación de los demás y el éxito social. En resumen, el mensaje es: alístate y alcanzarás el éxito social y sexual, te convertirás en un superhombre aceptado por los buenos, temido por los malos y respetado por todos.

Subtramas de Independence Day y de Matrix Reloaded y Matrix Revolutions.

Como señalamos anteriormente, el proceso de deconstrucción de las posibles significaciones de una película incluye el estudio separado de cada una de las tramas escenificadas. En el cine clásico de aventuras, a la trama principal le acompañan una subtrama sobre el amor/desamor del personaje protagonista y una o dos subtramas sobre los personajes secundarios.

Las películas corales contienen sin embargo una cierta cantidad de subtramas que se entrecruzan, condensando una gran cantidad de contenidos en los 120-150 minutos de duración de la cinta. Las películas corales del «género de defensa nacional» (véase para la descripción de este «género» cinematográfico Valantin, 2008) son una fuente inagotable de contenidos ideológicos gracias a la profusión de subtramas. En un país multiétnico como Estados Unidos, las principales etnias deben aparecer representadas aportando su grano de arena a la defensa nacional. Y lo mismo podemos afirmar de las diferentes clases sociales, e incluso de las diferentes tipologías psicológicas o psico-

somáticas. El análisis de las mencionadas *Independence Day* y *Matrix Reloaded-Revolutions* revela claramente este procedimiento: multitud de personajes estereotipados ocupan cada uno «su lugar» durante la crisis nacional, aportando sus conocimientos y destrezas, sin importar si su posición social es privilegiada o todo lo contrario. Así, podemos presenciar, en el caso de *Independence Day*, cómo una bailarina de striptease negra ayuda a la Primera Dama, cómo una comunidad mexicana que vive en auto caravanas apoyan la causa, o cómo un ex-combatiente borracho acaba pilotando un caza acompañado del mismísimo presidente y del prometido de la bailarina.

En el caso de las secuelas *Matrix*, que componen una sola película en dos capítulos, presenciaremos enternecedoras historias como la del joven Kid o la de los enamorados Link y Zee.

El pequeño Kid tiene 16 años, ha fracasado en las pruebas de acceso a la carrera militar por torpe, y todos, empezando por Neo, lo consideran un pelmazo. Sin embargo, cuando consigue su oportunidad, demuestra su valor y su valía arriesgando su vida para cargar el exoesqueleto robótico que maneja el capitán Mifune (desde luego el nombre del capitán de rasgos japoneses, descendiente samoano en realidad, no es un alarde de creatividad), se convierte en un héroe, y acaba anunciando a Sión el fin de la guerra. El momento álgido en la historia de Kid llega cuando el capitán Mifune, moribundo, le confiesa que el tampoco pasó las pruebas de acceso al ejército... Obviamente el capitán le está diciendo que puede llegar a su mismo nivel a pesar de haber sido rechazado por inútil, poniendo su caso como ejemplo.

¿Cuál es el sentido *metafórico* de esta historia paralela? ¿Cuál es la idea que pretende transmitir, a un nivel de significación extra-textual? La clave está en el *target* a quienes se dirige esta subtrama, aquellas personas que puedan verse representados en ella, es decir adolescentes que por sus

características psicológicas y pisco-somáticas no están integrados en los que se suponen núcleos sociales del éxito. Podríamos afirmar, en un lenguaje de colegio estadounidense (lenguaje trasladado a los colegios españoles, desgraciadamente, porque supone la pérdida de descriptores sociales autóctonos), que el *target* a quienes va dirigida esta subtrama son los chicos «no populares», a los que actualmente se mete en el descriptor cajón de sastre de «friki». Es decir, que todos los chicos que no encajan en el tipo deportista, extrovertido, musculoso y hasta cierto punto agresivo, son frikis.

En mi opinión, el mensaje principal que se intenta hacer llegar a un chaval de 13-16 años sin estas características, es más o menos algo así: «Escucha, tu, sí tú, so *pringao*, por una vez nos dirigimos a ti, incluso un chaval como tú, torpe, desplazado, rechazado y fracasado en los deportes (=inútil para la carrera militar), puede convertirse en un héroe si sigue el camino adecuado. Sí, en un héroe, ese anhelo que te hemos metido en la cabeza desde que tienes dos años y te sentaron delante de una pantalla de televisión. Todas las personas tienen su lugar en el ejército, incluso las que son como tu tienen su oportunidad de convertirse en héroes.»

Puede seguirse esta historia en 0:15:10, 0:23:10, 0:38:40, 0:40:50, 1:04:30, 1:24:00 y 1:51:30 de *Matrix Reloaded*. Quizás sin el contexto completo del *recruitment poster* en que consisten las secuelas de *Matrix*, pueda parecer exagerada mi interpretación del mensaje propagandístico. Sin embargo seguiremos con el tema del reclutamiento, el ejército y la guerra, tanto en el ejemplo siguiente de subtrama como en el de estudio de los personajes. Algo que servirá, en nuestra opinión, de contexto a los *recruitment posters* modernos, y a la sutileza con que son diseñados.

Otra historia secundaria de las secuelas *Matrix* relacionada, entonces, directamente con la guerra es la de Link y Zee, que nos presentan un modelo de pareja-familia y algo más... A Link le encanta

volver a casa tras sus misiones *abroad*, como resalta con sus propias palabras en 0:13:00 y 0:18:00. Está locamente enamorado y siente una gran pasión por su mujer: «Where's my puss --? (¿Dónde está mi conejito...?)» (0:21:00). Pero, para disgusto de su esposa, siempre antepone su deber al amor. Todo un clásico de la ideología vertida sobre las relaciones personales en el cine mainstream de Hollywood, gracias a una cansina representación del motivo «el deber antes que el amor». Como veremos y estudiaremos, el género de superhéroes en general, y el caso de Batman en particular, no escapa a este motivo argumental.

El disgusto de la mujer, sin embargo, acaba diluyéndose en favor de un apoyo incondicional a la causa, al deber.

En el primer reencuentro que presenciamos entre Link y Zee surge este conflicto entre la preeminencia del amor sobre el deber, o viceversa, que se resuelve como es esperado, con ella resignada. En el segundo reencuentro, en la despedida, ella le dará un collar que trae suerte, y él se lo lleva «aunque no cree en esas cosas». Como era más que previsible, él se lo pone en un momento difícil.

Cuando la guerra llega hasta Sión, Zee, tan contraria a la misma porque le arrebató la compañía de su marido, tiene reservado su papel de heroína consiguiendo salvar la vida a Link y al resto de la nave. Este gesto, que puede parecer se queda en lo emocional, encierra sin embargo un sentido ideológico claro: se lucha por amor, se hace la guerra por amor, por nuestros seres queridos, por la familia.

Esta idea, que domina la subtrama de Link y Zee, se refuerza al final de la película (*Matrix Revolutions*), cuando el agente Smith le pregunta a Neo por qué no se rinde, y le dice que pelear por

amor es una tontería.

Why, Mr. Anderson? Why, why, why? Why do you do it? Why? Why get up? Why keep fighting? Do you believe you're fighting for something? For more than your survival? Can you tell me what it is? Do you even know? Is it freedom or truth? Perhaps peace? Could it be for love? Illusions, Mr. Anderson. Vagaries of perception. Temporary constructs of a feeble human intellect trying desperately to justify an existence that is without meaning or purpose! And all of them as artificial as the Matrix itself, although only a human mind could invent something as insipid as love. (01:48:52)

De entre todos los motivos para luchar: libertad, verdad, paz, el verdadero es el amor, al menos según la opinión del archienemigo agente Smith, ya que es el que utiliza al final de la frase: «algo tan insípido como el amor».

Tras la venganza, la justificación más simple que se hace en el cine industrial de las guerras, es el miedo a perder lo amado. Que estas justificaciones tienen el objetivo perfectamente cumplido de trasladarse a la realidad es algo indudable. El modelo, expuesto insistentemente en gran cantidad de películas, es copiado e interiorizado, convenientemente grabado en nuestra mente. A pesar de que, como todos sabemos, el 99% de las guerras están causadas por motivos materiales. Este motivo ha sido desterrado del marco de lo pensable, imaginable y representable.

13.4.2. Los personajes.*

La narrativa audiovisual del *mainstream* basa gran parte de su desarrollo argumental en los

personajes tipo. Suelen ser personajes planos y carentes de toda originalidad, cuyas acciones y reacciones pueden los espectadores anticipar sin excesiva dificultad. Los tipos, estereotipos y arquetipos pueden aparecer aislados, o ser contenidos en el mismo personaje.

-Tipos, estereotipos y arquetipos.

Tipo: 1. m. Modelo, ejemplar. 2. m. Símbolo representativo de algo figurado. 3. m. Clase, índole, naturaleza de las cosas. 4. m. Ejemplo característico de una especie, de un género, etc.

En *The Road* (2009) aparecen sólo dos personajes cuya principal característica descrita en la película es que son madres. La primera de ellas abandona a su marido y su hijo de unos 10 años para suicidarse, movida por la desesperación de un mundo devastado. Ésta es la figura de la madre que domina toda la película, cuya ausencia, presente, nos recuerda su acto impropio de una madre: dejar de luchar por lo suyos, especialmente un hijo. En un universo filmico plagado de tipos (el negro, el viejo, el padre, el niño, los Otros...), de modelos, de representantes de una etnia, de una edad, de una relación familiar, de la amenaza..., la madre que abandona es el tipo de madre propuesto. Hasta que la búsqueda de la pareja protagonista culmina, y tras el sacrificio del padre, el hijo encuentra una nueva familia con una madre, esta vez sí, maternal y protectora. Es decir, un estereotipo. Quizás no sea demasiado aventurado leer en la propuesta de la película, entre otras cosas, una alegoría sobre el abandono del hogar de la madre trabajadora, visto que la ideología que impregna todas las representaciones de *The Road* es el conservadurismo más extremo. Pero esa es otra historia en la que no nos detendremos ahora.

Estereotipo. 1. m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.

La estereotipia es presentada por los defensores de su uso como una forma de simplificar la variedad para hacer el mundo (más) comprensible. Nuestra opinión es que el mundo no necesita ser simplificado, y menos al coste de homogeneizar la variedad en base a los estereotipos.

La estereotipia cumple una importante función desde el punto de vista de la transmisión de ideología: simplifica y deforma la realidad para reforzar unas ideas prefijadas. Por ejemplo, en la primera temporada de la serie de televisión *The Walking Dead*, el uso de la estereotipia describe, a la vez que define, el comportamiento de varios de sus personajes en base a su etnia o su sexo. El personaje de color, uno solo, T-Dog (IronE Singleton) carece de voz y de voto, aunque apoya a la hora de matar zombis. El personaje oriental, Glenn (Steven Yeun), también es un mero espectador, retratado como veloz y cobarde al principio, luego va ganando valor e incluso encuentra a una novia WASP, Maggie (Lauren Cohan). Las mujeres son chillonas y dejan el trabajo fuera de las labores del hogar para los hombres, conscientes de su inferioridad en ese sentido.

Richard Dyer was among the first to offer a more theoretical critique of stereotypes. Dyer argues that stereotypes have the function of ordering the world around us. Stereotyping works in society both to establish and to maintain the hegemony of the dominant group (heterosexual white men) and to marginalize and exclude other social groups (homosexuals, blacks, women, the working class). Stereotypes, then, produce sharp oppositions between social groups in order to maintain clear boundaries between them. They are also normative. (Smelik, 2000: 135)

Una cuestión básica a plantearnos, desde el punto de vista de la estereotipia, es la distinción entre personajes buenos y malos, atendiendo a la etnia, clase social y género de éstos. En *The Dark Knight*, por ejemplo, mencionaremos un cónclave de los criminales de Gotham en el que se encuentran presente personajes negros, chechenos, italianos y chinos, y ausentes los blancos anglosajones, que frecuentan las fiestas de Bruce Wayne más que reuniones de la mafia. Siguiendo con la misma película, recordaremos que los policías traidores son Wuertz y Ramirez, con apellidos y fisonomías poco anglosajonas.

To the extent that all stereotypes of human groups are predicated on the reduction of complex cultural codes to easily consumable visual and verbal cues, the film stereotype is paradigmatically linked to racial discourse. This does not mean that all stereotypes are raced, but rather that the logic of race as visually discernible underwrites the the production and circulation of the stereotype. (Wiegman, 2000: 159)

Arquetipo. 1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa. 2. m. *Ecd*. Punto de partida de una tradición textual. 3. m. *Psicol*. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. 4. m. *Psicol*. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo.

La arquetipia, tanto en el cine como en la literatura, mantiene una especial relación con la mitología, y por lo tanto, con la fundación de la sociedad. El héroe mitológico es el arquetipo de héroe, y su comportamiento el que debe ser emulado. Los arquetipos cinematográficos más comunes los encontramos en las epopeyas o en el Western, géneros con un indiscutible carácter

mitológico, fundador de «civilización y cultura» (estadounidense). Pero desde luego el género cinematográfico más ligado a la arquetipa es el de los superhéroes.

-Un ejemplo de estudio de personajes. *The Lion King*.

La línea argumental de la película es la siguiente: Los reyes de la selva, los leones Mufasa y Shenzi han tenido un hijo, Simba (no una camada, sólo un hijo) que heredará el trono, alejando de la línea sucesoria al hermano del rey, Scar. Éste, celoso y deseoso de poder, idea una trampa en la que muere Mufasa y en la que supuestamente muere Simba. Scar se convierte en el nuevo rey y el reino se llena de las hienas, sus aliadas.

Simba, sin embargo, ha escapado creyéndose responsable de la muerte de su padre, y lejos del reino se encuentra con Timón y Pumba, dos personajes que le enseñan a despreocuparse de los problemas y con los que convive feliz (comiendo insectos-chucherías) hasta que se convierte en adolescente. Concretamente hasta el momento en que se encuentra con su amiga Nala, que ha salido del reino para buscar ayuda, porque bajo el mandato del nuevo rey todo es tan desastroso que no queda ni agua ni comida.

Después de negarse a volver para no enfrentarse al pasado, Simba es convencido por un madril que le muestra quién es Simba en realidad, «el hijo de Mufasa», Mufasa vive en su interior, le dice, y de hecho Mufasa se le aparece a Simba reprochándole que le ha olvidado, e insistiendo en que se acuerde de quién es. (No nos detendremos en la ya mencionada trayectoria edípica de Simba, con idéntica simbología a la utilizada en *Superman Returns*)

Simba vuelve al reino y Scar le acusa delante de todos de la muerte de Mufasa, lo que Simba admite hasta que Scar está a punto de matarlo, pero antes le confiesa que fue el quién mató a Mufasa, exactamente en la misma posición en la que están ahora ellos. Encorajinado por la revelación de la verdadera muerte de su padre, Simba consigue volver las tornas de la pelea a su favor, y obliga a Scar a confesar. Luego le permite vivir desterrándole del reino, gesto de bondad que Scar aprovecha para intentar matarlo, pero Simba se desembaraza de él y Scar cae al barranco, donde le devoran las hienas, a quienes había culpado de engañarle para tomar el poder.

Veamos qué encontramos cuando profundizamos desde el nivel más superficial a niveles connotación textual y extra-textual. Recordemos que tratamos aquí únicamente los personajes. En el apartado siguiente mostraremos los temas* que creemos descubrir en la película.

Mufasa, el Padre, es identificado claramente el Dios cristiano, gracias a los encuadres, al acompañamiento de la luz, y por supuesto a sus apariciones sobrenaturales en el cielo y en el agua del estanque.

Scar es el Demonio, de nuevo identificado gracias a símbolos como la oscuridad que le acompaña, la cueva que le sirve de hogar, o el fuego que maneja. Pero no queda la cosa ahí. El demonio Scar es indudablemente árabe, por sus rasgos y por la luna mora que se asocia con varias de sus apariciones en la pantalla. Es también nazi, según comprobamos en el desfile de hienas con estética nazi durante su canción de presentación, desfile en el que llevan el distintivo paso de la oca. Scar es cruel, sanguinario, traicionero, sucio, indiferente al sufrimiento de los demás, o se regocija con el mismo. No tiene dotes de mando y bajo su mandato usurpador todo es un desastre.



Rafiki, el madril, es un sacerdote afro-americano, que representa a Estados Unidos según los

llamativos colores rojo y azul típicos de su cara. Rafiki transmite esa representación a Simba durante el bautizo, y mucho más claramente, cuando se encuentran por segunda vez, y le convence de que vuelva al reino. En una conversación que, en mi opinión, no tiene pies ni cabeza si no es desde la lectura que propongo, Rafiki le dice a Simba que «lo que importa es quién eres tu, tu eres un madril, no yo». Acentúa la frase con el movimiento de su cara, que dirige hacia la cámara y se muestra en primer plano, con los colores de la bandera del país. (foto)

SIMBA: Who are you?

RAFIKI: The question is, who are you?

SIMBA: I thought I knew. Now I'm not so sure.

RAFIKI: Well, I know who you are. Come here. It's a secret. Asante sana, squash banana

SIMBA: Enough! What is that supposed to mean?

RAFIKI: It means you are a baboon, and I'm not. (01:03:55)

El mecanismo de asociación o enlace no es fácil de detectar, y es tan sutil que dudamos de su percepción incluso a nivel inconsciente, y por tanto, de su efectividad. Sin embargo, incluye alguno de los elementos que ya hemos analizado en este tipo de figuras retórico-filmicas. A saber, la utilización de los colores de la bandera estadounidense en la caracterización de un personaje como

mecanismo de asociación (*Superman II*, *Spider-Man*), y la pregunta sobre la identidad del personaje caracterizado (*Spider-Man*). En el caso de *The Lion King*, cuestionamiento sobre la identidad del protagonista es continuo: el sintagma «who are you» se repite cuatro veces, y el sintagma «who you are» se repite otras cinco veces a lo largo de la película. Como en el caso de Superman en *Superman Returns*, el personaje responde también al esquema edípico (alcanzar la madurez ocupando simbólicamente el lugar del padre), y a la asociación con el salvador hijo de Dios.

Simba es asociado entonces con el hijo de Dios, y personifica también, si nuestra teoría es cierta, a Estados Unidos. En otro nivel de significación referente a las clases sociales, Simba representa a los blancos de clase media-alta de ese país.

Pumba representa a los latinoamericanos.

Timón representa a los asiáticos que viven en Estados Unidos.

Las hienas son el símbolo de los desheredados y antisistema que viene en aquel país, de todos los que se salen del patrón productivo. Es decir que representa a los pobres, a los inadaptados, luchadores y movimientos sociales. Las hienas viven fuera de los límites del reino y les gustaría vivir sin rey. Tienen tendencias anarquistas además, según una escena en la cual Scar les informa del inminente asesinato de Mufasa el rey. Sin embargo son incapaces de valerse por sí mismas, sin alguien que les mande, sin ese poder que combaten, porque son estúpidas e incapaces de razonar. Se dejan engañar por el demonio árabe, que es el contrapoder del Bien-Estados Unidos, para hacer una revolución-golpe de estado, y tomar un poder que no saben manejar. Son, en definitiva, «los Otros».

13.4.3.Los temas*.

El estudio de los temas* (nivel de significación extra-textual) emerge, generalmente, de la combinación de los temas (nivel de significación textual) y los personajes*. Por supuesto, y como hemos insistido en otras ocasiones, el proceso de análisis no es unidireccional, y cada avance en uno de los apartados nos permitirá enriquecer los anteriores.

Este apartado es quizás el que requiera un mayor esfuerzo compositivo, ya que si los anteriores se centraban en la detección de la ideología y la propaganda contenidas en una película, en el tratamiento de los temas la labor combinatoria es fundamental.

Como ejemplo, según adelantamos, seguiremos con la película de 1994 *The Lion King*.

Algunos de los temas* que encontramos cuando profundizamos desde el nivel más superficial son:

1. La Lucha entre el Bien y el Mal, la Luz y la Oscuridad, Dios y el Demonio, es también la lucha entre Estados Unidos y sus enemigos internos (antisistema) y externos (árabes)

La presentación de ambos polos, Mufasa-Dios y Scar-Demonio, está diseñada de forma de cada personaje suscite en nosotros sentimientos encontrados.

2. El uso con fines políticos de la religión cristiana, que es claramente escenificado en varios momentos, como el bautizo de Simba por el mandril Rafiki, la insistencia en la identidad de Simba

como hijo de Mufasa-Dios, que incluso le habla desde el cielo, o las llamas del infierno con el que se amenaza a Simba mientras Scar le reprocha la muerte de Mufasa, y en que el propio Scar es devorado por sus acólitos en una de las escenas finales.

3. La organización o estratificación social.

La estratificación social es representada por la cadena alimenticia, y tiene dos alturas, una al nivel de las personas y otra al nivel de las naciones. Dentro del orden social, es decir dentro del mundo de la luz, de la tierra prometida, las personas negras (mandril), las mujeres (leonas), las asiáticas (Timón) y las suramericanas (Pumba), son subordinados de los hombres blancos de clase media alta. Ya en el mundo de la oscuridad, más allá de la frontera, en la tierra prohibida, los parias, empobrecidos y no productivos, es decir las hienas, son comandados por el gran satán árabe.

En el segundo nivel, el nacional, lo natural y lo mejor para el mundo es que EEUU esté en lo alto del poder, porque si el contrapoder árabe llegase a alcanzar una posición prominente en el gobierno del mundo el desastre sería total e inmediato.

4. Cultura de la clase media blanca.

La película está dirigida a la familia media como se comprueba en las escenas del bautizo, la escena en que Simba despierta a su padre y el baño diario de Nala. Estas tres escenas, tres tópicos en sí mismos, son guiños a las costumbres culturales de la familia prototípica mostrada en los medios de comunicación como familia ideal.

5. El uso del miedo.

Los personajes malvados atacan frecuentemente hacia la «cámara», es decir, hacia el espectador, y lo hacen de forma muy veloz, en pocos fotogramas, para que la sensación de miedo sea más inconsciente y se pueda asociar también inconscientemente con algún símbolo como la luna mora. La provocación del miedo está llevada a su extremo en *The Lion King*, algo que resaltaron numerosas críticas tras el estreno.

El uso tan medido del miedo, una emoción tan poderosa, nos permite dar un paso hacia el análisis emocional de las películas desde el punto de vista ideológico. En otras palabras, al uso ideológico y propagandístico de las emociones.

6.El despertar y la madurez sexual y social, etc.

13.5.Análisis emocional.

La generación de emociones es uno de los objetivos principales de las películas en tanto que creaciones artísticas. Pero como bien sabemos el cine también es un negocio, siempre un discurso ideológico, y ocasionalmente un discurso propagandístico. Es decir, que la suscitación de emociones puede perseguir otros fines que el disfrute de una obra de arte.

La estructura narrativa del teatro clásico, por ejemplo, basada en tres actos (a veces en cinco),

consigue fijar al público a sus asientos dosificando el nivel de tensión generada con el desarrollo de la trama.

Siguiendo esta estructura, Linda Seger esquematiza el guión cinematográfico como una línea temporal ascendente con dos caídas abruptas, y posteriores ascensos menos acusados, los conocidos «turning points» o, en otras palabras, los finales de acto. La línea termina su ascenso en una cúspide que representa el momento álgido, el final del tercer acto, más una caída de apenas un par de minutos para dar tiempo a relajar las tensiones generadas con el desarrollo de la trama. Por definición, la tensión es un estado de alerta, un estado anormal en el ser humano, que espera como agua de mayo el momento en que ésta termina. Una tensión continua, que no termina, es una fuente de estrés. En el caso de gran parte de la narrativa, la tensión se genera a través de la presentación de conflictos no resueltos o en vías de resolución, como una forma de «enganchar» al espectador.

Si el contenido debe ser atractivo, la forma de presentarlo también ha de serlo.

Uno de los principales instrumentos a la hora de suscitar emociones, junto con la escenificación de situaciones emocionantes, o sumada a ésta, es el uso de la música.

Any attentive filmgoer is aware of the enormous power music holds in shaping the film experience, manipulating emotions and point of view, and guiding perceptions of characters, moods, and narrative events. (Gorbman, en Hill y Church, 2000:41)

La música sirve de apoyo a la creación de emociones tanto respecto de un personaje como de una situación. En *The Dark Knight*, algunas acciones del Joker tienen un acompañamiento musical que

subraya y acrecienta la tensión provocada por las situaciones. La presencia y comportamiento del personaje genera desde luego múltiples tensiones tanto en el resto de personajes como en los espectadores.

Sobre el uso intencional de las emociones, debemos recordar el estudio que hace Aristóteles sobre el uso de las emociones en la retórica, en lo que llamaba el segundo tipo de prueba: la disposición del auditorio.

De otro lado, se persuade por la disposición de los oyentes, cuando éstos son movidos a una pasión por medio del discurso. Pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos. (2000: 43)

El primer visionado de una película, cuando desconocemos la trama y nos dejamos conducir por ella de forma inocente, es la mejor fuente de información sobre cómo el discurso mueve nuestras pasiones. Ciertamente es difícil no «contaminar» nuestras emociones cuando estamos pendientes de ellas. También es muy probable que determinadas situaciones, sobre todo de películas fuertemente ideologizadas, nos «dejen frío». Aunque si realmente conseguimos dejarnos llevar nos sorprenderá comprobar que ese aplauso final de la gente del metro de Nueva York ante la muestra de amor de la pareja protagonista en *Crocodile Dundee* (Cocodrilo Dundee, 1986) nos sigue emocionando ligeramente. O que también nos remueve ligeramente la despedida del profesor en *Dead Poets Society* (El club de los poetas muertos, 1989). Incluso es posible que sintamos un ligero cosquilleo ante la enésima vez que presenciamos los aplausos que la gente de Metrópolis o de Nueva York dedica a sus salvadores Superman y Spider-Man al final de sus películas.

Las razones se encuentran en el funcionamiento de nuestro cerebro, y más concretamente en las neuronas espejo. Las neuronas espejo son probablemente la fuente de la empatía ya que «reflejan» dentro de nuestro cerebro las emociones que percibimos en otros seres. Incluso aunque estos seres sean imaginarios. No es que seamos capaces de ponernos en el lugar de estos seres imaginarios que vemos en dos dimensiones en la pantalla, es que con frecuencia somos incapaces de hacer otra cosa. Recordemos la teoría de que una parte de nuestro cerebro no detecta la diferencia entre las representaciones audiovisuales y la realidad misma, y que se deja afectar por las primeras como si fuesen la segunda. Según esta teoría, la evolución de nuestro cerebro, incomparablemente más lenta que el desarrollo tecnológico de las imágenes en movimiento, no ha llegado a asimilar que haya imágenes tan parecidas a la realidad que no sean la realidad. Es decir, que por un lado sabemos que lo que vemos es una ficción, pero por otro lado creemos en ello como si fuese la realidad.

En los ejemplos que hemos puesto, la estimulación de nuestras emociones está acrecentada gracias a un conocido truco dramático en el diseño del producto audiovisual. Nos referimos al uso de público dentro de la narrativa, es decir, a la presencia de un grupo de espectadores que, desde dentro del espectáculo, reaccionan ante el espectáculo principal. De esta forma nuestra identificación con los personajes se desdobra y retroalimenta: Nos identificamos con los protagonistas y sentimos lo que ellos sienten, pero acrecentado por el hecho de estar siendo observados y jaleados. También nos sentimos identificados con los espectadores representados, y sus reacciones dirigen e incrementan las nuestras, generalmente exacerbando nuestra euforia con las muestras evidentes de la suya.

La situación descrita responde a una tendencia inherente a la psique humana, de la cual ya hablamos, la tendencia o necesidad de socialización. Determinados comportamientos aparecen como recompensados, en realidad con el mayor nivel de recompensación posible, el éxito social. Así por ejemplo los son las labores protectoras de los superhéroes, la rotura de la rigidez social y

educativa de un profesor que conecta con la creatividad más íntima de sus alumnos, o la consumación del amor romántico. Otros ejemplos de compensación emocional de comportamientos, de películas también ya mencionadas, son el éxito sexual y social (en forma de miedo y respeto) del forastero en *High Plains Drifter*, o, más claramente incluso, ya que la película incluye el espectáculo dentro del espectáculo, en *A Knight's Tale*. Esta película incluye por lo demás una escena donde se resume todo lo expuesto, cuando William es jaleado hasta el paroxismo a su llegada a Londres, incluyendo a varias muchachas que casi llegan al desmayo ante la visión lejana de su admirado héroe. Representación del éxito social en estado puro, y como veremos con más detalle en el capítulo siguiente, al servicio de la propaganda pro-alistamiento en el ejército.

Las preguntas que debemos hacernos, ante un caso de reforzamiento de comportamientos a través de la recompensa del éxito social, son, en primer lugar y precisamente qué comportamientos se están reforzando. En segundo lugar habremos de investigar y si este reforzamiento responde o no a una estrategia pre-diseñada.

En general, y según expusimos a la hora de tratar la retórica de Aristóteles, el análisis emocional de una película se basa en hacernos preguntas como las siguientes: ¿Qué emociones suscita y con quién o qué están relacionadas? ¿Se siente miedo de...? ¿Ira hacia...? ¿Tensión cuando...? ¿Paz y calma gracias a...?

El ejemplo que tomamos de Aristóteles hacía referencia a la suscitación y uso de la ira en el auditorio:

Por su parte, es claro que el orador debe inclinar, con su discurso, a los oyentes en el sentido de que se pongan en la disposición de moverse a ira, presentando para ello a sus adversarios, a la vez como

culpables de aquellas cosas por la que se siente ira y como sujetos de la índole propia para excitarla.
(2000: 187)

El esquema que describimos es: provocar la ira de la audiencia, culpar a los adversarios y describir a estos como malvados absolutos, carentes de humanidad, no arrepentidos de la acción que provoca la ira y dispuestos a realizarla otra vez si se diera el caso. En la narrativa audiovisual la potencia del recurso se eleva al enésimo grado, ya que gracias a la imagen sonora es posible representar, o aún más, escenificar vivamente, el acto que provoca la ira.

El quid de la cuestión está en que, mientras que el arte por el arte se basa en la suscitación de emociones por sí mismas, la propaganda suscita emociones para manipular la mente de los espectadores, para conducirla por un camino pre-diseñado hacia unas conclusiones determinadas. De nuevo, el uso de las emociones puede ser abierto, como hace Eisenstein en su obra, o sutil y hasta encubierto, como proponía Cecil B. DeMille en los años 50 y como hemos visto con varios ejemplos.

¿Es casual que un personaje diseñado para dar miedo, como es Scar en *The Lion King*, sea relacionado con el mundo árabe a través de la caracterización y el simbolismo? ¿Es casual el uso de la subliminalidad en el miedo que provocan los personajes de Scar y de las hienas? ¿O por el contrario se está fijando en el público una emoción tan poderosa como es el miedo ante la presencia de determinados grupos sociales? Miedo que, por supuesto, se lleva desde las pantallas hacia la realidad, provocando que nuestros pequeños sientan un temor irracional ante la visión de una persona sin hogar, cuando el sentimiento más acorde con la situación es la compasión. Ya podemos conminarlos diez veces con nuestras palabras y ejemplo a sentir compasión, que *The Lion King*, que han visto cien veces, ha grabado a hierro y fuego el miedo en sus cerebros.

La fijación de emociones ante la visión de un objeto es una práctica muy utilizada en el ámbito de la publicidad, cuya estructura emocional clásica se basa en la creación de un deseo y el ofrecimiento de un producto como satisfacción del mismo. El deseo de un producto se relaciona con las emociones que provoca su posesión o uso, obviamente emociones positivas como la felicidad, la alegría, la satisfacción personal, el éxito, la admiración de las demás personas, el atractivo sexual, etcétera. En el terreno de la publicidad audiovisual, el contenido narrativo de los anuncios es relativo, lo importante son las emociones que suscita la carencia o posesión de determinado producto. El producto que se pretende vender debe aparecer siempre rodeado de una explosión positiva de emociones, y eso es lo que permanecerá, por encima de lo ridículo que pueda ser el desarrollo argumental del anuncio.

En el cine de Hollywood la fijación de emociones ante determinados «productos» es una práctica habitual, y abarca desde el mero objeto de consumo individual («product placement») hasta los símbolos comunes, pasando por las personas, etnias e instituciones.

La omnipresente bandera del país se relaciona, con frecuencia, con los momentos en que las emociones del público están más exaltadas desde un punto de vista positivo. Por ejemplo, cuando Spider-Man (2002) se supera a sí mismo y después de un rato intentándolo aprende a desplazarse con su tela de araña entre y sobre los rascacielos. O cuando, tras hacerse esperar un buen rato, acude al rescate de su novia (y de Nueva York/el mundo), que se encuentra entre las garras de los malvados.

Recordemos para estos ejemplos la antes mencionada estructura del sistema cerebral de recompensa, basada en el sistema de alerta y búsqueda que se resuelve positivamente de golpe e

inunda el cerebro de endorfinas: En la saga de *Spider-Man*, la bandera de Estados Unidos hace su aparición cuando el público tiene sus cerebros repletos de endorfinas. El objetivo es fijar el estado emocional a un símbolo predeterminado.

Una vez traídos estos mecanismos psicológicos de la propaganda encubierta a la luz, como son, por un lado, el traspaso de valores a un símbolo, y por otro la fijación de un estado emocional a la visualización de un símbolo, no resulta extraño que el coronel Childer de la película *Rules of Engagement* (Reglas de compromiso, 2000) arriesgue su vida por rescatar la bandera. Bandera que, por cierto, resulta tiroteada por los «fundamentalistas islámicos», aceptando con éste acto la potencia del fetiche (símbolo objetual no sagrado) más trabajado en la historia de la humanidad.

13.6. Análisis subliminal y asociativo.

Subliminal. (De *sub-* y el lat. *limen*, *-ĭnis*, umbral).

1. adj. *Psicol.* Que está por debajo del umbral de la conciencia.
2. adj. *Psicol.* Dicho de un estímulo: Que por su debilidad o brevedad no es percibido conscientemente, pero influye en la conducta.

El concepto de subliminal hace referencia entonces a aquellos estímulos que no son percibidos por nuestra mente consciente pero que sí llegan a la parte inconsciente de nuestro cerebro, influyendo en nuestra conducta.

Al decir subliminal nos referimos a una publicidad tan difusa o rápida que escapa a nuestro nivel de percepción. (Pratkanis y Aronson, 1994: 268)

Ejemplos clásicos de contenidos o mensajes subliminales son las imágenes insertadas entre otras durante una breve fracción de segundo. En teoría nuestra vista las percibe pero nuestro cerebro es incapaz de procesarlas de forma consciente por falta de tiempo, así que las recibimos y alojamos en nuestra mente sin que la parte más superficial de ésta se haya dado cuenta.

Otro ejemplo es el de formas o palabras escondidas entre los distintos elementos que componen una imagen, generalmente la palabra sexo, formas fálicas o contornos de genitales. Bebidas carbonatadas, bebidas espirituosas y tabaco se llevan la palma en el supuesto uso de publicidad subliminal. También se habla de palabras o sonidos escondidos en la música (gemidos, gritos...).

Desde el supuesto experimento de James Vicary y el libro de Vance Packard en la década de los 50, el concepto de publicidad subliminal ha sido objeto de una gran controversia. Las posturas se reparten desde el extremo de los que prueban su existencia con ejemplos hasta los que la niegan rotundamente, descalificando los ejemplos aportados como puras invenciones y añadiendo que los estudios científicos serios sobre el tema concluyen que la publicidad subliminal no es efectiva. Desde esta última perspectiva, se afirma que sería poco menos que estúpido, para las firmas comerciales, usar la publicidad subliminal si no se obtienen resultados positivos, y tendiendo tan mala fama como tiene.

Desde luego, habiendo tantos intereses en juego, hay que tomar las diferentes posturas con cautela.

En el caso del cine hay numerosos ejemplos, siendo quizás los más llamativos los que conciernen a contenidos sexuales en películas de animación dirigidas al público infantil. El caso más famoso es el de la película *The Rescuers* (Los rescatadores, 1977) y la aparición de un torso femenino desnudo en una ventana. El torso sólo aparecía en una edición en VHS de la película lanzada en 1998, y fue retirada por Disney inmediatamente. (Véase IMDB, FAQ for *The Rescuers*). También son frecuentemente citados casos en *The Little Mermaid* (La sirenita, 1989), *Hercules* (Hércules, 1997) o *The Lion King*, cuyo caso trataremos a continuación.

Según se ha sugerido, el diseño de *The Lion King* responde en gran parte y sin lugar a dudas a una intencionalidad propagandística. Es decir, que más allá de representar una ideología, algo inherente al discurso, las personas responsables de la misma pretenden transmitir ciertas ideas de forma consciente y diseñada a tal efecto, encubiertas en una obra cuyo único objetivo declarado es el beneficio económico a través de la venta de un entretenimiento.

Pocas películas pueden ser tan sospechosas de haber utilizado contenidos subliminales como *The Lion King*. Y más cuando éstos tienen como objeto el sexo. En efecto, uno de los motivos centrales de la película es la madurez sexual de Simba, que abandona la vida despreocupada e infantil (incluso comen chucherías) que lleva con dos sus amigos Timón y Pumba (de género masculino) cuando aparece la joven leona Nala y lo convence de que vuelva al reino a asumir sus responsabilidades. La escena en la que Nala convence a Simba es una típica escena de amor de Disney, en la que los protagonistas juegan y retozan hasta acabar uno encima de la otra, y viceversa, retomando un juego infantil que ahora se convierte, mirandas lánguidas de por medio, en un reconocimiento del despertar sexual y de su mutua atracción.

El despertar sexual trae consigo la asunción de las responsabilidades familiares y sociales, el olvido

de la vida de diversión junto a los amigos, y la lucha por ocupar el lugar que a uno le corresponde, el lugar del padre, según la lectura edípica, que aquí se corresponde con la narrativa.

En este contexto, y teniendo en cuenta otras estrategias utilizadas en la película, no es difícil otorgar cierta credibilidad al ejemplo comúnmente citado de mensaje subliminal en la película: cuando se encuentran imágenes en las que las briznas de hierba levantadas por Simba al dejarse caer, son arrastradas por el viento y en un momento dado se puede leer la palabra «sex». Al parecer, la supuesta aparición de la palabra, presente en el lanzamiento en formato VHS, fue eliminada en las versiones posteriores en DVD. En este caso no hubo sin embargo ningún movimiento ni declaración de la productora, al contrario que en el caso de *The Rescuers*.

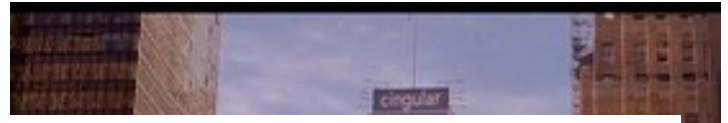
Existe otro momento, en el que la figura de Simba tendido sobre la hierba se asemeja poderosamente a un falo.

En cualquier caso, nuestro interés especulativo al respecto es poco menos que nulo, siendo además el análisis subliminal una parte de importancia muy relativa en la propuesta metodológica que describimos.

A continuación citaremos tres ejemplos de lo que consideramos contenidos subliminales, en sendas películas que nos han acompañado en esta segunda parte de la tesis: *Spider-Man*, *High Plains Drifter* y *A Knight's Tale*. Las presentaremos en una gradación que va desde una concepción más subliminal a una concepción más asociativa.

El primer ejemplo, el más cercano a lo que se piensa comúnmente por subliminal, se refiere a la inserción de un símbolo durante una fracción de segundo. Transcurridos unos 104 minutos de

Spider-Man, el Duende Verde llega volando al World Unity Festival que Industrias Oscorp ha organizado en Times Square, y asesina con una granada a sus antiguos jefes, los miembros de consejo de dirección de la empresa. Justo cuando la bomba estalla puede verse detrás del Duende, durante una fracción de segundo, una bandera roja con una luna (o una hoz) una estrella. En realidad es la bandera del festival, que aparece en otras ocasiones, incluyendo una con el Duende en primer plano. El símbolo representa una paloma que vuela hacia la estrella más grande. Sin embargo lo llamativo del caso es que en el momento en que hacemos referencia la paloma está totalmente deformada, la cabeza es más pequeña y las alas más delgadas que en el resto de ocasiones. Además, la paloma de esa bandera, que es roja y no morada como el resto, no se dirige hacia la estrella sino que va en sentido contrario. Por si esto fuera poco, en la esquina inferior izquierda puede apreciarse un armatoste de metal que se asemeja poderosamente a un tanque apuntando hacia la bandera, pero que es en realidad la silla de ruedas volcada de uno de los miembros de la corporación.



Con los otros dos ejemplos nos vamos separando de lo estrictamente subliminal, en tanto que mensajes o imágenes no perceptibles por nuestros sentidos, y nos acercamos al terreno de la psicología asociativa, muy utilizada en publicidad.

Los contenidos de publicidad asociativa son aquellos en los que se pretende asociar un producto a determinados caracteres sociales o personales, por ejemplo las bebidas alcohólicas a la juventud y el éxito social y sexual, los automóviles al poder, la cosmética a la juventud, las bebidas carbonatadas a la sensación de felicidad, etc.

La asociación que se lleva a cabo no es estrictamente subliminal, es decir, no existe ningún contenido diseñando para ser expuesto bajo la franja de percepción de las personas. Sin embargo, sí podemos afirmar que, en cierta forma, la conexión o asociación deseada no se da en el nivel consciente de la mente. Es necesario llevar a cabo un trabajo de deconstrucción de los contenidos y la forma del mensaje o los mensajes para llegar a esta conclusión. Vamos a verlo en las dos películas que citamos.

Este ejemplo ya lo hemos desarrollado anteriormente, sólo que aquí remarcaremos su carácter asociativo de tintes subliminales. Nos referimos al momento de la película en que el forastero se detiene ante un cartel con la frase «Leather go-». Lo combinamos con el uso del mismo recurso en la película de 1962 *Panic in Year Zero*.



El líder ha salido del encuadre por la derecha



El padre de familia acaba de golpear a un joven aprovechado.

La combinación de la narrativa, el diálogo, la música, las imágenes, la composición y la duración de la escena nos conduce indefectiblemente a dotar a la frase que comparte encuadre con el protagonista de una importancia que en apariencia no posee, y que ya hemos explicado. Por otra parte, la asociación no es directa sino más bien muy sutil, imperceptible si no se está sobre aviso o se mantiene una actitud alerta. Para subrayar esta característica tal vez podamos comparar esta asociación con la que se da entre la acción de una película y el texto que puede leerse continuamente en un cartel publicitario: en *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 1964) dos grupos de militares estadounidenses se disparan entre sí mientras el cartel, en la puerta de una abse militar, reza: «Peace is our profesion». La ironía de Kubrick es evidente, y el cartel puede leerse durante varios segundos en diferentes tomas.

A Knight's Tale contiene una de las técnicas más elaboradas y creativas para la transmisión de ideas de forma sutil, en otras palabras, de propaganda encubierta. Aunque ya hemos tratado la película en varias ocasiones anteriormente, resulta conveniente relatar ahora la trama, diseñada como veremos en base a la idea a transmitir.

Durante la Edad Media, en el descanso de una justa que iba ganando por puntos, muere un caballero, sir Héctor. Sus tres escuderos ocultan la muerte, ocupando uno de ellos su lugar para terminar la justa y ganar dinero para algo de comida.

Después de vencer, el escudero justador, William, guiado por el sueño de «cambiar su estrella» (el *leitmotiv* de la película, que se repite a lo largo del metraje en seis ocasiones: 0.10.10, 0.11.15, 0.46.10, 1.28.50, 1.37.40 y 1.55.50) convence a sus dos compañeros para seguir peleando en pos de la gloria y la riqueza, en vez de contentarse con llenar los estómagos.

Camino del siguiente torneo los tres amigos se encuentran con un escritor/jugador que les ofrece falsificar los títulos nobiliarios a cambio de ropa y comida.

En el torneo, William conoce a una chica que no le dice su nombre y por la que se siente atraído, gana el lance de espada y, por culpa de su armadura rota, entra en contacto con una herradora que se une a su equipo. (Y que junto a la protagonista, disfraza la película con un falso feminismo o igualitarismo).

El archienemigo, el conde francés Ademar, aparece cortejando (como todos los caballeros) a la dama en que se fijara William, que ha tomado el nombre de Sir Ulrich von Liechenstein. En el

encuentro entre ambos Ademar humilla a Ulrich, y luego le gana la justa, devolviendo la prenda que Jocelyn diera a Ulrich-William.

En la fiesta de esa noche vuelve a ser protagonista Ademar, que intenta humillar a Ulrich proponiéndole que les enseñe un baile de su tierra, Lienchenstein (claramente identificado con el «moderno» país EEUU), William sale más que airoso gracias al apoyo de Jocelyn.

Ya en el siguiente torneo, Ademar se retira ante el príncipe Eduardo (símbolo de la Autoridad), que pretendía justar de incógnito. Es el caballero con quien William firmó un empate a petición del otro para mantener su honra de invicto aún estando herido. William sí justa, empatando con el príncipe y gana el torneo. Pero no se siente vencedor al haberse retirado Ademar. En su ofuscación por este hecho, llama niña tonta a Jocelyn y le muestra su desinterés por el amor, centrado en la competición. Ademar es enviado a la guerra y William gana todos los torneos siguientes. Escribe una carta a Jocelyn y la convence para que vaya a verlo justar a París, cosa que hacen en una iglesia (el primer encuentro también fue en una iglesia...). Ella le pide que pierda el próximo torneo, para demostrarle su amor, y él comienza a hacerlo, dejándose golpear hasta en varios lances hasta que Jocelyn cambia de opinión y le dice que si la ama ganará el torneo. Él lo hace, y tras la victoria, hacen el amor por primera vez (ella se entrega...).

Llegan a Londres, a los campeonatos mundiales (los torneos medievales son ambientados como modernos deportes) y William va a buscar a su padre y lo encuentra ciego pero vivo. Ademar lo ha seguido y se descubre que no es caballero. Todos, incluida Jocelyn, le dicen que huya (ella irá con él, «huye por amor» le dice) pero William no lo hace, es un caballero. Lo apresan y encarcelan, donde Ademar lo humilla y golpea bajo una estética de simbología cristiana muy parecida a la de *Braveheart*, *Conan the Barbarian*, *Batman Begins*... En la picota de la plaza, odiado por la masa, es

liberado y ordenado caballero por el príncipe Eduardo (el símbolo de autoridad, que hace cambiar de opinión a la masa, que ahora quiere a Will).

Justan. Ademar haciendo trampa con una lanza en punta, que le clava en el primer lance. En el segundo también le da a William, van 2-0. Antes del 3º llega Jocelyn con el padre de Will, le atan la lanza al brazo herido y se quita la armadura porque no puede respirar. Antes de salir el escritor lo presenta con su verdadero nombre y procedencia, del pueblo llano. Salen a la tierra y Will derriba a Ademar venciendo la justa. El padre da gracias a dios «mirando» hacia arriba. Beso final en medio del estadio con todos aplaudiendo. Willian ha conseguido «cambiar su estrella».

La historia del esfuerzo y la búsqueda de cumplir los propios sueños que al final se hacen realidad es un tópico de sobra conocido, pero en este caso encontramos dos cosas que nos llaman la atención. Por un lado la cansina insistencia en el *leitmotiv* de la película, precisamente el mito de la movilidad social en un país moderno como Estados Unidos frente al sistema de castas medieval europeo. Hasta en seis ocasiones se menciona que «un hombre puede cambiar su estrella», cuando lo general es que el *leitmotiv* se repita en tres ocasiones.

Pero lo más interesante es que la insistencia en que una persona, sea cual sea su origen social, puede cambiar su estrella viene acompañada por una receta para cambiarla. Una receta presentada no de forma evidente sino encubierta, basada en una técnica que va más allá de las utilizadas por la publicidad asociativa, llegando al terreno de lo subliminal.

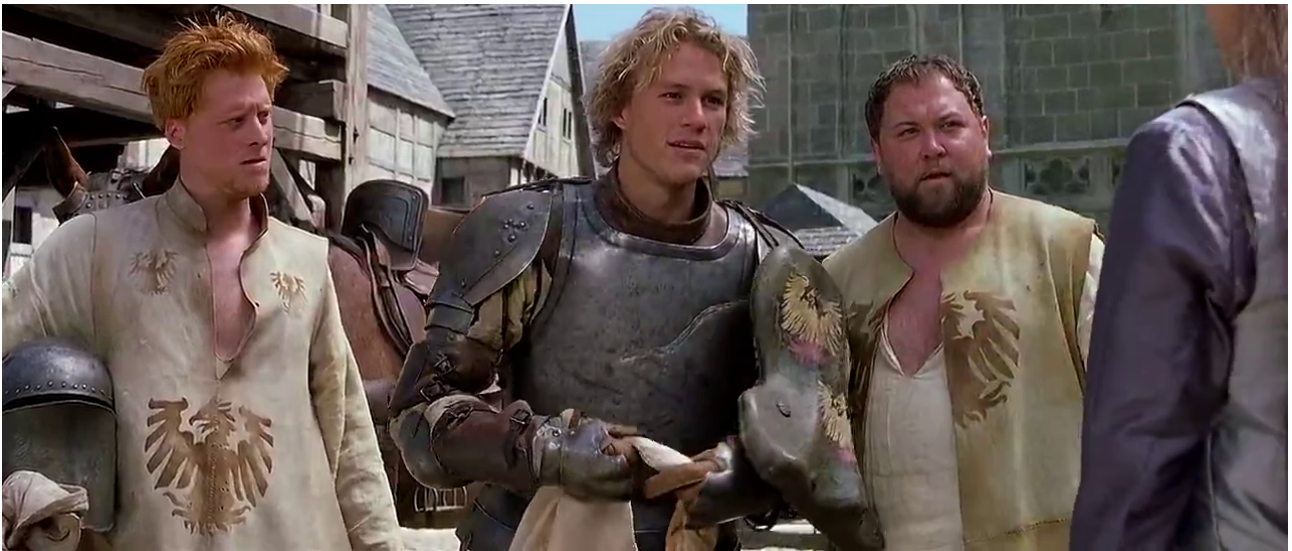
A la pregunta de cómo puede una persona pobre puede cambiar su estrella la respuesta es: con esfuerzo, tesón... y eligiendo bien la profesión. En efecto, Willian escenifica y señala el camino para salir de la pobreza, y gracias a su esfuerzo consigue el éxito social, el éxito sexual, y ser armado

caballero. El pobre pero soñador William, hijo de un techador que no tenía lo suficiente para mantenerlo, se ha alistado en el ejército.

La propaganda pro-alistamiento aparece de forma subliminal a lo largo de toda la película. En primer lugar en el momento en que William, siendo un niño, es entregado por su padre a «un caballero de verdad», que le ordena que de un paso al frente, y que examina su estado físico y su dentadura antes de aceptarlo, afirmando que es un pobre espantapájaros famélico pero que tiene temple. Esta técnica bien puede entrar dentro de lo que podríamos llamar propaganda asociativa. El lenguaje y actitud de sir Hector sirven para evocar el ejército y el momento mismo del alistamiento. La promesa que hace sir Hector de que con él William conocerá el mundo, coincide con la publicidad oficial del ejército.

La segunda técnica propagandística, mucho más sutil y encubierta, consiste en lo podríamos llamar «coloración o militarización del vestuario». Progresivamente la ropa de William y sus subordinados se va colorando del blanco al caqui, y en la que aparece un águila, de clara simbología militar, cada vez de mayor tamaño, primero dorado sobre fondo beige y luego negro sobre fondo caqui.





La idea central de la película, entonces, es que cualquier paria puede dejar de ser un paria y alcanzar el éxito, la gloria y la riqueza, «cambiar su estrella», si realmente lo desea y se lo propone. William sale de la pobreza y consigue el éxito social y sentimental siguiendo el camino del deporte-guerra o de la guerra deporte, aquí totalmente identificados. Es decir, alistándose en el ejército.

La película está dirigida principalmente a los jóvenes de los barrios pobres de EEUU, cuyos sueños implican el éxito en el deporte y cuyas principales esperanza legal para salir de la miseria es triunfar

en el deporte o alistarse en el ejército. Obviamente la primera salida es un mito propagado por las marcas deportivas para vender sus productos en estos barrios. La segunda salida es más real, recordemos la secuencia del documental de M. Moore *Fahrenheit 9-11* donde dos alistadores del ejército merodean por los centros comerciales de las zonas deprimidas de EEUU, entre ellas la ciudad natal de Moore en Michigan.

TERCERA PARTE. ESTUDIO.

INTRODUCCIÓN

1.Resurgimiento del género de superhéroes en el siglo XXI.

Los superhéroes, remedos contemporáneos de los dioses y semi-dioses de las mitologías europeas, tienen una fecha muy concreta de nacimiento, un contexto reconocible y una figura principal que ejerce de padre de todos ellos. La fecha es junio de 1938, el contexto regional el de un país que llevaba diez años de crisis económica y social, y el contexto mundial el de una nueva guerra cada vez más inminente. El personaje es, por supuesto, Superman.

Apenas un año después nació el segundo superhéroe más famoso, en la misma editorial que Superman y haciendo gala de dotes detectivescas y preparación física para resolver los casos, ya que Batman no poseía ninguna habilidad sobrehumana fuera de su tesón en su lucha contra el crimen, derivado del asesinato de sus padres cuando él era un niño, y que tuvo la doble desgracia de presenciar. Su tesón, y una riqueza sin límites herencia familiar.

Finalmente, en diciembre de 1941, el mismo mes que Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial tras el ataque a la base de Pearl Harbor, nació el tercer gran superhéroe de DC Comics, en este caso una mujer: Wonder-Woman.

Los primeros años de Superman y Wonder-Woman fueron, en gran parte, de lucha contra las fuerzas del Eje, y para que no quedase duda de su origen ambos vestían los colores de la bandera estadounidense. El mantenimiento del orden en casa quedaba, entonces, en manos de Batman, colaborador asiduo de la policía, y millonario aburrido y superficial en los ratos que se dedicaba a lucha contra el crimen.

Hay que esperar hasta comienzo de los años 60 para ver el nacimiento del tercer gran superhéroe hombre, que desbancó a Wonder-Woman del podio gracias a conectar con un público al que el resto de superhéroes no terminaban de enganchar a pesar de intentos tan continuados como el compañero

de Batman, Robin. Spider-Man era un adolescente con los problemas habituales de los adolescentes, además de la tarea de lucha contra el crimen en la ciudad de Nueva York. Spider-Man, para que queda claro también su origen, viste de azul o rojo, y su *leitmotiv* es que un gran poder conlleva una gran responsabilidad.

Aunque parezca lo contrario, los superhéroes no son cosa de niños, ni de adolescentes, ni de adultos que se niegan a madurar. La comparación de los superhéroes, unos héroes netamente estadounidenses, con los dioses y semi-dioses del Olimpo griego, nos revelaría muchas cosas sobre la cultura contemporánea, en el sentido, sospechamos, de un progresivo empobrecimiento de la misma, al ritmo que el imperio impone sus mitos y sus modelos.

Según *The Comic Book Heroes*, libro de Gerard Jones y Will Jacobs que constituye una importante panorámica de la Edad de Plata, el Departamento de Estado de Estados Unidos pidió a los proveedores de entretenimiento de masas para niños que despertaran en sus lectores el interés por la ciencia y la tecnología, con la esperanza de criar a una generación de cerebritos capaces de cumplir los sueños cósmicos de su presidente. Morrison, 2011: 107)

Los superhéroes no son (sólo) cosas de niños porque, como el resto de dioses y héroes, responden y proponen. Responden a preguntas fundamentales sobre el origen, sobre el sentido de la existencia, y sobre el destino. Y proponen modelos de pensamiento y de conducta.

The superhero is not merely a cliché of popular culture; rather, the superhero has been a central figure in North America's modern myths since their inception. Here, myth refers not simply to a falsehood,

but to narrative tales which «function to express social values, norms of behavior, and/or the consequences of deviating from them. (Harris & Platzner 13) (Reynolds, 2014: 36)

El contexto del nacimiento de los superhéroes de cómic, que enseguida pasaron a la pantalla, es el de los últimos años del ascenso meteórico de una nación poderosa a primera potencia mundial. La mitología fundacional de los hombres responsables de la creación del país, de «los primeros padres», el excepcionalismo estadounidense, la identificación con la Ciudad en la Colina, la comunión con Dios, y su «destino manifiesto» como faro, guardián y cúspide de la civilización se veía reflejada en los superhéroes. Superhéroes que habían vencido al Eje y habían salvado a la humanidad antes incluso de que el ejército estadounidense lo lograra a partir del desembarco en Normandía. (El papel de Gran Bretaña en Normandía, como el de la Unión Soviética o lo que pasó en Hiroshima y Nagasaki son aspectos apenas reseñados en el continuo «revival» mediático de la Guerra.)

Antes de ser Bomba, la Bomba era una Idea.

Pero Superman era una idea mejor, más rápida y más fuerte. (Morrison, 2011: 15)

El contexto del renacimiento de los superhéroes, género cinematográfico dominante en inversión y ganancias del cine del siglo XXI, en del primer ataque de envergadura que Estados Unidos ha sufrido en su territorio (no una colonia) en toda su historia. Un acto terrorista de sobra conocido y retransmitido en directo a todo el mundo, tras el cual la administración de George Bush puso en marcha un plan político y militar para devolver al país a su antiguo esplendor, a su posición de hegemonía incontestable. Un plan contenido en un documento de estrategia de seguridad nacional

llamado «Rebuilding America's Defenses», elaborado por el *Think Tank* «Project for the New American Century», y que contenía en esencia la «doctrina Wolfowitz» sobre la dominación mundial de Estados Unidos, y las necesidades de aumentar el gasto en armamento, de hacerse con el petróleo del Golfo Pérsico y de evitar que surgiese un posible rival militar o económico que amenazase su hegemonía.

«Rebuilding America's Defenses» proponía, en el año 2000, un aumento del gasto en armamento de cien mil millones de dólares (100 billion dollars), negar el uso del espacio exterior a otras naciones, adoptar una política exterior más agresiva y unilateral, actuar de forma preventiva antes del surgimiento de las posibles «crisis», la eliminación de estados como Iraq. Estas medidas serían ciertamente contrarias a la opinión pública estadounidense, a menos, afirmaba el documento, que «the process... of revolutionary change is likely to be a long one... absent some catastrophic and catalyzing event like a New Pearl Harbor.» (Citado en *Confronting the Evidence*)

Unlike the speculative nature of the conspiracy or «truth» theories involving the 9/11 attacks, the implementation and enforcement of measures enacted as a result of the attacks is much more observable and quantifiable. (Reynolds, 2014: 119)

Nueva York es el lugar donde habitan todos los grandes superhéroes, el Olimpo, y el ataque a sus centros neurálgicos fue un ataque a los cimientos de la civilización. Haciendo buena la predicción de Samuel Huntington sobre que los futuros conflictos serían culturales y no materiales, había comenzado el choque de civilizaciones. Por un lado, se hacía de nuevo necesario exportar la democracia a los países atrasados culturalmente, para evitar que se convirtieran en enemigos potenciales de la libertad, la paz y la justicia. Por otro lado, era necesario prevenir nuevos ataques y

castigar a los autores del de Nueva York. Había comenzado la unilateral «guerra contra el terror», y los superhéroes, como siempre habían hecho hasta entonces, se alistaron en ella. (Segado Boj, 2005; García, 2003; Guzmán, 2003)

La destrucción de Nueva York, incluyendo ataque contra las Torres Gemelas, es un motivo recurrente en el género. Al fin y al cabo, como dijimos, Nueva York es la ciudad donde viven y actúan todos los superhéroes.

Los cómics trataron el tema directamente, haciendo que los superhéroes visiten la «Zona 0», que se pregunten sobre los escombros cómo pudieron no enterarse, que la gente les pregunte que dónde estaban cuando ocurrió aquello, que afirmen que los verdaderos héroes son los policías y bomberos que acudieron a la catástrofe dando muchos sus vidas, e incluso que el supervillano más desalmado, el Dr. Muerte, deje escapar una lágrima ante una barbarie que ni una mente tan perversa como la suya es capaz de concebir.

En la gran y la pequeña pantalla, que sepamos, ningún superhéroe trata el tema directamente, aunque todos lo hacen de forma indirecta. Superman en *Superman Returns* (2006):

This is made very clear in its first mayor action set piece, when the once-ubiquitous superhero makes his first public appearance. Superman's return is made known to the world by his spectacular rescue of an airliner that is about to crash into a sold-out baseball stadium. This scene offers up a remarkable rewriting of the 9/11 attacks, organized around the image of an airliner hurtling towards an assembly of innocent Americans. (Hassler-Forest, 2012:59)

Given the resurgence of superheroes in the movies since 2001, Superman's return to the cinema screen was all but inevitable, especially when one considers the intensification of neoconservative cultural values and neoliberal policy that made up the Bush Doctrine in the post-9/11 years. (Hassler-Forest, 2012:57)

Las referencias a los ataques del 9/11 son continuas en la película, y Hassler-Forest las interpreta como una forma de expresar la ansiedad presente en la sociedad estadounidense desde entonces.

The superhero movie, which has established itself as the dominant genre in 21st-century Hollywood cinema, is one of the clearest articulations of the many contradictions, fantasies, and anxieties that inform this age of neoliberal policies alongside neoconservative values. (Hassler-Forest, 2012:3)

Spider-Man, cuya producción fue justamente anterior al atentado y el skyline de la ciudad había cambiado cuando se proyectó en las salas, *The Punisher*, *Avengers*, son otros ejemplos.

Batman por supuesto no les va a la zaga. Como veremos, las referencias veladas a los atentados están muy presentes, principalmente en los dos primeros títulos de la trilogía. Es esta una opinión bastante extendida en la crítica cinematográfica:

Of the 44 reviews of *The Dark Knight* I examined in this study, 22 referred to the film's political implications, ranging from directly identifications and detailed discussion of imagery and themes relating to 11 September 2001 and the subsequent 'war on terror', to a passing recognition that the film

describes Joker as a terrorist. More broadly, an online search for *The Dark Knight* including keywords such as 'Bush', 'Obama' and '9/11' turned up 62 articles and news stories, including more extent examinations of the film's political themes and coverage of its unexpected, unofficial spin-offs, such as the 'Jokerised' images of Barack Obama. (Brooker, 2012: 199-200)

En su momento veremos qué lectura ofrecemos de estas referencias veladas en el Batman cinematográfico del siglo XXI. Antes vamos a conocer algo de la historia del vigilante enmascarado, del cruzado de la capa, o, últimamente, del caballero oscuro.

2. Breve historia de Batman.

Batman, el hombre murciélago, comenzó sus andaduras en mayo de 1939, en el nº 27 de la revista *Detective Comics*, creada por la National Periodical Productions, editora también de *Action Comics*, cuyo personaje insignia era Superman.

Bruce Wayne/Batman nació de la mano de los dibujantes Robert (o Rob't, y finalmente Bob) Kane y William (Bill) Finger. Aunque la creación fue más o menos compartida, es decir que la base la puso Kane y Finger aportó algunas ideas, los derechos de autoría son del primero ya que por aquel entonces Finger trabajaba como «negro» para Kane. (Boichel, 1991: 6; Díaz y Alboreca, 2012: 24-31)

Desde su nacimiento, el personaje ha pasado por numerosas re-creaciones, tanto en formato cómic como en formato audiovisual, en seriales (capítulos cortos proyectados junto con una película en los cines), series y películas de animación o con actores y actrices reales. «El hombre murciélago» ha

protagonizado hasta la fecha dos seriales, una serie de televisión y ocho películas, sin contar con las varias series y numerosas películas de animación.

El primer salto de Batman a la gran pantalla fue en 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, a un serial homónimo de 15 capítulos que se proyectaban en los cines semanalmente. Desde entonces, las relaciones entre el Batman de papel y el de cine o televisión han sido de mutua influencia, hasta el punto en que personajes, lugares o tramas creadas para la pantalla fueron posteriormente incluidos en el cómic, como por ejemplo el mayordomo Alfred Pennyworth, la batcueva o la batseñal. (Morrison, 2011: 390)

De forma bastante característica, en el serial, el principal villano contra el que se enfrentan Batman y su protegido Robin, el «chico maravilla», es el doctor Daka, un científico al servicio del Imperio Japonés, líder de «The League of the New Order», que quiere someter a Estados Unidos y convertirla en una provincia de Japón. (Boichel, 1991: 10) El personaje, por cierto, es una creación para el serial ausente en los cómics.

A partir de ahí [el ataque a Pearl Harbor], las películas yanquis expondrían la identificación de cualquier oriental con el «mal» más absoluto. Este *Batman* no es distinto a otras producciones, y el racismo que muestra es obvio y soez, presentando a los japoneses con los rasgos más caricaturizados y denigrantes. Las difamaciones contra los nipones fueron eliminadas cuando el serial fue editado en Estados Unidos en vídeo, pero en la posterior edición en DVD el metraje se ofrece íntegro. (Díaz y Alboreca, 2012: 48)

Uno de los poderes del maligno doctor Daka, que visto de forma retrospectiva resulta paradójico y

terrible, es un rayo destructor basado en el radio. «In chapter after chapter, Daka learns of some new source of radium only to be thwarted by “the Batman”.» (Kimmel, 2008: 158.)

Otro poder, sin duda más interesante desde el punto de vista narrativo, era el de convertir a las personas en «zombis».

En el año 1949 se rodó y estrenó otro serial, *Batman and Robin*, compuesto por otros quince capítulos, y cuya dirección recayó en esta ocasión en el prolífico Spencer Gordon Bennet. El que más tarde llegaría a ser director de culto era especialista en llevar héroes de cómic a la gran pantalla (El Zorro, Superman, The Masked Marvel...), en *Westerns*, y en ciencia ficción, con títulos tan entrañables como *The Lost Planet* o *Killer Ape*, ambas de 1953.

La serie de 1949, *Batman y Robin*, todavía más sórdida y barata, contó con una actuación un tanto disoluta por parte del actor Robert Lowery. Tanto él como Robin tenían pinta de matones cabreados y agresivos de cuidado, y la rutina lánguida de Lowery le traía un aire a los últimos años de Dean Martin. Con su pelo desaliñado y esos párpados pesados, el suyo era un Batman adulto, viril y probablemente alcohólico, de unos treinta y muchos; mientras que el Robin de Johnny Duncan recordaba a un chapero destartado que llevaba ya tiempo de capa caída y pronunciaba todas y cada una de sus frases con un tono espantoso, monótono y lobotomizado. (Morrison, 2011: 389)

Finalmente, hay que esperar hasta 1966 para ver la famosa serie de televisión *Batman*, que alcanzó los 120 capítulos y ha sido la última serie con actores y actrices reales centrada en el cruzado de la capa. Una de sus características principales, y por la que es frecuentemente recordada, además de por su formato *kitsch*, es por la sobreimpresión escrita de las onomatopeyas durante las peleas.

Junto a la serie, que hacía gala de una sensibilidad *camp* bastante interesante (mezcla de humor e ironía que a veces se convertía en crítica), se estrenó una película con (casi) el mismo reparto.

A partir de 1968, las series y películas de animación sobre Batman se han ido sucediendo casi ininterrumpidamente, con un breve paréntesis en los años 80, y a ritmo casi de película por año desde 1997. Algunos de los títulos son: *The Batman/Superman Hour*, 1968; *The New Adventures of Batman*, 1977; *Batman, The Animated Series*, 1992-1994; *Batman: Mask of the Phantasm*, 1993; *The Adventures of Batman and Robin*, 1994-1995; *The New Batman Adventures*, 1997-1999; *Batman & Mr. Freeze: SubZero*, 1997; *Batman Beyond*, 1999-2001; *Batman: Mystery of the Batwoman*, 2003; *The Batman*, 2004-2008; *Batman vs Dracula: The Animated Movie*, 2005; *Batman: Gotham Knight*, 2008; *Batman: Black and White*, 2008; *Batman: The Brave and the Bold*, 2008-2011; *Batman: Under the Red Hood*, 2010; *Batman: Year One*, 2011; *Batman: The Dark Knight Returns*, 2012 (1ª parte) y 2013 (2ª parte).

En 1989 Tim Burton dirigió el gran éxito de taquilla *Batman*, con Michael Keaton en el papel de Bruce Wayne/Batman, Jack Nicholson en el de el Joker y Kim Basinger en el de Vicky Vale, *partenaire* de Bruce. Tres años después, Burton retoma el personaje en *Batman Returns* (Batman vuelve, 1992), con Michelle Pfeiffer como Selina Kyle/Catwoman y Danny DeVito como El Pingüino.

Burton llevó al personaje a su terreno, a su «universo», en el cual hemos de admitir que Batman, el superhéroe más oscuro de DC, encajó notablemente: una ciudad *gótica* como marco, un vigilante enmascarado de psique compleja y torturada, de pasado triste y hábitos nocturnos, un desfile de personajes histriónicos y perennemente «disfrazados», decorados barrocos, iluminación expresionista...

Joel Schumacher se atrevió con el personaje en otras dos ocasiones, *Batman Forever* (1995) y *Batman and Robin* (Batman y Robin 1997), protagonizadas en el papel de Batman por Val Kilmer y George Clooney respectivamente, acompañados por un buen elenco de actores y actrices del momento. Gracias a los dos títulos de Schumacher, la franquicia cinematográfica entró en absoluta decadencia y tocó fondo. Guiones pésimos, peores interpretaciones, diálogos nefastos, estética chillona de la era de los «fosforitos» y falta de interés con respecto al diseño de personajes certifican la defunción cinematográfica del personaje hasta que es resucitado por el *reboot* de Christopher Nolan.

En efecto, en el año 2005 se estrena *Batman Begins*, dirigida por Christopher Nolan sobre un guión escrito por él mismo y David. S. Goyer. Ya desde el título mismo señala el punto y aparte con las versiones anteriores del vigilante enmascarado: «El comienzo de Batman».

El nuevo Batman de Goyer y Nolan bebía de los años de Alan Moore y de la actualización de los personajes de Marvel, que habían refrescado a unas franquicias anticuadas, que databan de la Guerra Fría, dándoles una nueva vigencia post 11-S. (Morrison, 2011: 401)

En 2008 se estrena *The Dark Knight* (El caballero oscuro), y en 2012 *The Dark Knight Rises* (El caballero oscuro. La leyenda renace), ambas sobre guión de Christopher Nolan y Jonathan Nolan, e historia de David. S. Goyer y Christopher Nolan.

La distancia entre las películas de Nolan y las de Burton, dos autores con «universo» propio, se hace patente desde la primera escena de *Batman Begins*: Tras una introducción en la que una

inmensa bandada de murciélagos forman el símbolo de Batman, la acción se sitúa de día, en el exterior de la mansión Wayne, donde el niño Bruce cae en un pozo (un motivo recurrente en la saga).

La elección de la luz del día para el comienzo, más patente en *The Dark Knight*, supone ya un distanciamiento consciente sobre el Batman de Burton. Y como veremos, es el primer paso de la exigencia de realismo que Nolan se impone a sí mismo. En pocos segundos nos queda claro que el universo onírico de Burton ha quedado superado. El Batman de Nolan está firmemente apegado a la 'realidad' (es decir, a la representación de la realidad que hace la corriente principal de Hollywood), o a lo que en breve definiremos como «realismo cinematográfico». Es, desde esta nueva posición 'realista', desde la cual la trilogía Batman se convierte en uno de los transmisores de ideología y de propaganda encubierta más elaborados de los primeros años del Siglo XXI.

3.Una trilogía 'realista'.

El tema del realismo es uno de los ejes principales de la discusión estética desde los orígenes de la representación artística. Desde el arte como imitación de la naturaleza hasta la autonomía de lo bello frente a la 'tiranía' de la naturaleza, la discusión se ha mantenido a lo largo de los siglos, actualizándose en el caso del cine en figuras preeminentes como Eisenstein, Vertov o Bazin. La moderna teoría cinematográfica, inaugurada en los años 70, tampoco ha sido ajena a la discusión y tratamiento del «realismo».

Sin entrar en un tema que desde el punto de vista de nuestra tesis doctoral resulta lateral, no queda sin embargo más remedio que detenernos unos instantes en la necesaria definición terminológica de

un vocablo, frecuentemente utilizado tanto por los mismos productores y director de la trilogía que vamos a analizar, como por la crítica especializada.

Como veremos, el asiento de la trilogía de Batman en la realidad es un tema ineludible en los textos sobre la misma, y ha sido una de las exigencias que se marcaron a sí mismas las personas responsables del proyecto.

La definición de Paul Willemen del término «realismo» nos parece un buen comienzo:

The term realism applies to a mode of description/depiction, and therefore indicates a relation between two objects; what is being depicted and the result of the depiction. In other words, realism indicates a relation between a primary object (eg the referent in the real world)—and a secondary object in the fictional world (imitation, copy, representation). (Willemen, 1972: 38)

Esta relación entre objetos puede desgajarse en los dos polos que hemos venido utilizando al tratar la metodología de análisis de las creaciones cinematográficas, a saber, forma y contenido. Es decir, que es posible encontrar películas con un tratamiento formal realista y un contenido no realista. Y también es posible encontrar una forma no realista sobre un tema realista. En el primer caso podemos citar una película como *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (Pajaritos y pajarracos, 1966), y en el segundo cualquier película de Eisenstein.

Es necesario sin embargo establecer una nueva división, haciéndonos eco de la confusión que puede crearse cuando leemos en una entrevista que *Batman Begins* es una película realista. Sugerimos entonces la distancia entre el «realismo», que imita o representa la realidad, y el 'realismo', que

representa lo verosímil.

Utilizamos aquí el término realismo entre comillas simples para referirnos a una noción de realismo «intra-cinematográfico». Es decir que consideramos 'realista' una película en base a su estructura interna, no en base a su representación formal ni temática de la vida real.

Colin MacCabe, in a wonderfully compact essay, 'Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses' (1974), put forward an analysis of realism which was wholly 'internal': realism was explained not with reference to external reality but as an effect the text produced through a specific signifying organization. (Easthope, en Hill y Church, 2000: 53)¹¹

Con el término «verosímil» abarcamos el campo de lo posible, por muy remoto e increíble que parezca. (Hemos de insistir en que las distinciones que establecemos no son ni mucho menos cerradas o impermeables, y que existen abundantes zonas oscuras entre ellas, de las que somos plenamente conscientes. Esta misma cautela nos conduce a hablar a continuación de «tendencias», y no de aspectos definitivamente independientes.)

Este 'realismo' intra-cinematográfico puede cifrarse en dos tendencias principales, una formal y la otra de contenido:

La primera tendencia es la de rodar en un «estilo transparente o invisible» (MacCabe, 1974: 8; Ray,

11

Podemos encontrar una discusión de las premisas de las que parte MacCabe en Williams, C.: «After the classic, the classical and ideology: the differences of realism», en Gledhill, C. y Williams, L., *Reinventing Film Studies*, 2000, 206-220.

1985: 35-55). Es decir, que el espectador tiene generalmente una visión privilegiada de la acción, pero no participa de la película en cuanto tal, es un espectador oculto. El espectáculo se desarrolla ante él, pero jamás se permite una autorreferencia que rompa la ilusión de 'realismo, de que las cosas están sucediendo realmente ante él.

La *Nouvelle vage* por ejemplo se encarga de romper esta ilusión 'realista' de una forma muy simple: haciendo que alguno de sus protagonistas se dirija directamente a la cámara, es decir al espectador, y llamando así la atención sobre que el espectáculo que está visionando es simplemente eso, un espectáculo. Como señala Ray, dentro del paradigma formal y temático hollywoodiense, sólo los hermanos Marx se atrevieron a romper esta regla, en alguna ocasión en que Groucho se dirige directamente al público espectador, hablando a la cámara.

La segunda tendencia es una cierta coherencia interna de contenido.

Para MacCabe el contenido tiene menos importancia que la forma a la hora de definir una película como realista: «I have already argued that the subject matter is a secondary condition for realism. What typifies the classic realist text is the way the subject matter is ordered and articulated rather than its origins.» (MacCabe, 1974: 20)

Con «cierta coherencia interna del contenido» queremos decir, por ejemplo, que en una película de género no fantasioso un personaje muerto no puede aparecer de nuevo, y nadie puede sobrevivir a una explosión sin una explicación 'científica' que lo avale. En el caso de los géneros cinematográficos el ejemplo es muy claro: «Each genre represented a body of rules and expectations shared by filmmaker and audience, which governed its particular generic 'world' and by which any new entrant was constructed and operated.» (Gledhill, 2000: 223)

Con frecuencia, las acciones o explicaciones que contradicen la «lógica» de la narrativa merman el espectáculo 'realista', introduciendo un elemento que desorienta al espectador. Una vez lo «no convencional» ha sido introducido en la trama, el espectador no tiene una estructura sólida a la que asirse, todo puede suceder en ese mundo sin reglas, desde la resurrección de los muertos en un Western hasta la introducción de cualquier *Deus ex machina* que haga avanzar o culmine la acción en un drama social.

El espectáculo se convierte entonces en inverosímil, y esta inverosimilitud en una forma auto-referencial del espectáculo. La ilusión de 'realismo' se ha roto, el espectador es consciente de estar viendo un espectáculo, y no conecta con el mismo de la misma forma, «a ciegas», o plenamente entregado al mismo.

Antes de centrarnos en el 'realismo' de la trilogía Batman de Nolan quizás convenga volver a señalar que lo que acabamos de hacer es describir someramente dos «tendencias», no dos reglas inquebrantables. Es decir, que es perfectamente posible que películas consideradas 'realistas' utilicen elementos formales no «transparentes», como picados, contrapicados o perspectivas subjetivas imposibles. Y a la vez admitimos que la coherencia interna puede ser bastante deficiente sin por ello estar obligados a retirar la etiqueta de 'realista' a una determinada película. Ni que decir hay que es muy posible el tratamiento 'realista' de temas sobrenaturales, como por ejemplo en el caso de *The Exorcist* (El exorcista, William Friedkin, 1973), y llamamos aquí la atención sobre ello porque el debate y rechazo de lo sobrenatural es una de las piedras angulares del nuevo Batman de Nolan.

En *Batman Begins* la acción se sitúa en Gotham, identificada muy claramente con Nueva York

gracias a los puentes que comunican la ciudad, las menciones al barrio «The Narrows», a «la ciudad más grande del mundo», a los taxis amarillos de la conocida compañía Yellow Cab, que se han convertido en un símbolo de la ciudad, etc. Esta identificación no obsta para que algunas de las localizaciones exteriores sean en realidad de la ciudad de Chicago (Díaz y Alboreca, 2012: 353).

Esta identificación de Gotham con Nueva York es una constante entre los cómics de superhéroes, y por supuesto no es exclusiva de las películas de Nolan. Por ejemplo, en el cómic *El Caso del Sindicato Químico*, de 1991, *remake* conmemorativo de la presentación homónima de Batman en 1939, un vagabundo borracho que presenta la ciudad incluye estas palabras: «Amanecer entre las torres gemelas». O en el más famoso *El Regreso del Señor de la Noche*, de Frank Miller, publicado en el año 1986, un presentador de televisión habla directamente de «las magníficas Torres Gemelas de Gotham» (página 11 de la edición española de 2001). De hecho, en esta aventura del héroe enmascarado, Harvey Dent o «Harvey Dos Caras» sitúa dos helicópteros con sendas bombas en las azoteas de las Torres Gemelas, y conmina los dirigentes de la ciudad a que le den 5 millones de dólares: «Estoy en lo alto de las hermosas Torres Gemelas de Gotham con dos bombas capaces de convertirlas en escombros. Tenéis veinte minutos para salvarlas» (pag. 50). (Véase también, sobre Gotham como Nueva York, Brooker, 2000: 48, Hassler-Forest, 2012: 97)

Como hemos mencionado anteriormente, Nueva York es el escenario donde se presencian las aventuras de casi todos los superhéroes, empezando por supuesto por Superman y Spider-Man. Según, Dennis O'Neil, editor de Batman en DC:

Gotham is Manhattan below Fourteenth Street at 3 a.m., November 28 in a cold Year. Metropolis is Manhattan between Fourteenth and One Hundred and Tenth Streets on the brightest, sunniest July day of the year. (Citado por Boichel, 1991: 8)

En las tres películas de Nolan, la acción comienza y transcurre mayoritariamente de día, y todos los personajes visten a la moda contemporánea, sin colores chillones ni trajes de corte exagerado. Ni siquiera el Joker, que viste de morado. El histrionismo de los malvados es reducido al mínimo, y sus motivaciones para hacer el mal son justificadas en términos psicológicos 'realistas', es decir en los términos que la corriente principal de los medios de comunicación occidentales ha instaurado convencionalmente como realistas. Además, todo lo sobrenatural ha sido convenientemente eliminado de la saga.

And with that Nolan seamlessly integrates Ra's al Ghul into his nosupernatural-crap version of the Batman universe that is far superior to Burton's and Schumacher's takes on the character. And it's not just Ra's that Nolan gets right. From the Batmobile-extrapolated from real-world tank design-to the other villains in the film-brutish mobster Carmine Falcone and sociopathic psychologist Jonathan Crane, a.k.a. the Scarecrow-Nolan properly reins in the outlandish elements to a point where Batman's universe is only one or two steps removed from our own. There are no supermen from other planets who can save our world here, only a human being with enough determination and loose screws to roam the city dressed like a bat for our protection. Boy, it makes for great drama when things are that simple. (Taylor, 2008: 11)

Como veremos, los malvados de la trilogía, salvo Ra's al Ghul, comparten las características de la psicopatía y el terrorismo (y éstos son los principales términos 'realistas' de que hablamos). Además, la referencia al poder sobrenatural que en el cómic tiene Ra's al Ghul de rejuvenecer, e incluso resucitar, es completamente eliminada. O más bien, es mencionada y negada por el propio Ra's al

Ghul cuando descubre su verdadera identidad en la fiesta de cumpleaños de Bruce:

BRUCE WAYNE (al falso Ra's al Ghul): You're not Ra's al Ghul. I watched him die.

RA'S AL GHUL (apareciendo tras Bruce): But is Ra's al Ghul immortal? Are his methods supernatural?

BRUCE: Or cheap parlor tricks to conceal your true identity, Ra's? (01:38:52)

En palabras de Robert Brian Taylor:

It's brilliant how these lines of dialogue from the film, spoken as Liam Neeson's Henri Ducard reveals himself to be the authentic Ra's al Ghul, maintain Ra's's key character trait while still preserving the realism Nolan does indeed strive for in his film. (Taylor, 2008: 11)

La conclusión que extrae el autor mencionado, ya citada, es que el nuevo universo de Batman dista «tan sólo uno o dos pasos de nuestro propio universo», mientras que el universo Burton está mucho más alejado.

[...] the further the filmmakers drift away from the real world, the less of a impact Batman makes as a character. (Taylor, 2008: 10)

Finalmente, como último apunte que citaremos en cuanto a la cercanía a la realidad como asidero del universo Batman/Nolan, podemos mencionar los equipos de policía y televisión: SWAT, Gotham City Police Department (GCPD) y GCN . Como sabemos gracias a innumerables series y películas estadounidenses, los SWAT son equipos de fuerzas especiales de la policía para situaciones especialmente peligrosas (como los GEOS de la Guardia Civil española). Existen realmente, y sus continuas apariciones en la saga Batman de Nolan, además de servirles de campaña de imagen, consigue apegar aún más la narrativa a la realidad. La policía de Gotham, Gotham City Police Department, GCPD, tiene una gran relevancia en las películas, y la omnipresencia de sus siglas (sobre todo en los dos últimos títulos de la trilogía analizada) se justifica de la misma forma. Es una práctica tradicional en Hollywood que instituciones como el ejército o la policía aporten a un rodaje vehículos y otras infraestructuras a cambio de salir retratados con una buena imagen.¹² En *The Dark Knight Rises* los SWAT y GCPD se unen para dar vida a un personaje-grupo que encarna el valor y la lucha del pueblo estadounidense contra los que pretenden imponer la tiranía del terror.

Batman Begins is the best and most serious Batman put on film to date. Director Christopher Nolan seems to have asked himself, «What if this were real? How would be done? Why would it be done this way?» The result is a movie that gives us credible explanations for every aspect of the Batman legend, from the armored suit, weapons, [...]. (Kimmel, 2008: 167)

El nuevo Batman se mueve y actúa en escenarios reales, y tiene que vérselas con los malvados muy 'reales' que pululan por el mundo 'real', a uno o dos pasos de nuestro propio mundo.

¹² Según apunta Michel Valantin se ha llegado al extremo de que la Armada, con una imagen muy deteriorada tras la guerra de Vietnam, llegase a poner a disposición del grupo de música e icono gay Village People un destructor para el rodaje de un videoclip, *In the Navy*. (Valantin, 2008, 19)

Uno de los objetivos de acortar la distancia entre ficción y realidad puede ser, como veremos, el de intervenir de una forma directa e inequívoca en la situación política contemporánea estadounidense y mundial. Batman no vive y actúa en un lugar y un tiempo imaginarios, lo hace en Nueva York, «la ciudad» por excelencia (como fue Londres en el siglo XIX), símbolo de la cultura estadounidense y por ende de la Occidental. Y lo hace a comienzos del siglo XXI, en nuestro universo y en nuestra época.

El dibujante Grant Morrison, por ejemplo, autor de la novela gráfica *Arkham Asylum* (1989), con el Joker y Batman como protagonistas, resalta «la voluntad por adherirse a los temas candentes del momento» de Christopher Nolan. (2011: 402)

Esta exigencia de apego y apariencia de realidad es una decisión expresa del propio Nolan, según cuentan los productores acreditados de la trilogía, Charles Roven y Emma Thomas (esposa del director), en una entrevista a Emmanuel Itier para *Buzzine* (señalaremos en cursiva las partes que más nos interesan):

Q: Charles and Emma, think about this movie and the last one. Most other comic book movies use superpowers, a lot of CGI, and even aliens coming to Earth. The last three Batman movies have been grounded in reality. How do you bring a sense of realism to a movie like this while still making it a fun summer film?

Emma Thomas: Good question. *I think that for audiences to be engaged they need to really feel safe in many ways. If you're not engaged in the film either... emotionally...you know, you're scared of what happens to these characters that you love, then you're just not ever going to really feel it in the way we were hoping people will feel this film.*

Charles Roven: Well, actually I think that really comes from Chris' desire to execute the films that way. We talked about if we could do things with more CGI or less CGI. Obviously, over the 10 years CGI has sort of been the default way to go because of economic situations. But Chris has always felt, and I think that we feel the same way, that... even if you have some CGI in there, but it's predominantly real, it's going to feel real. If you have too much CGI, *at a certain point the audience begins to be aware of it, even if it's not 100 % in their face. There's a subliminal reaction to it in that way.* So, Chris wanted to make it real. It was our job to figure out a way to give him the tools to make it real.

Christian Bale: Can I add something to that? There's also something that I've always found uncanny with Chris' ability to make good movies very topical. There is something that happened with Occupy Wall Street, which actually happened a couple of blocks away from where we were filming in New York, which he had no way of knowing it was going to happen, you know, when he wrote the script and when we started. But by the time it was happening I was looking at him going, "What the hell? How did you know?" It becomes very, very topical. (Itier, 2012)

Las palabras de Thomas y de Roven son muy clarificadoras al respecto de la auto-impuesta exigencia de realismo y las motivaciones que se persiguen. Por un lado, Thomas resalta la posible falta de conexión del espectador con una película demasiado 'fantasiosa', mientras que con una película 'realista' el sentimiento es diferente. Esta idea había ya sido expresada por el dibujante Frank Miller, que aseguraba que los superhéroes se habían distanciado de su público debido a la abundancia de supervillanos con poderes extraños, y a que los protagonistas se pasaban el tiempo volando y haciendo gala de sus poderes sobrenaturales. Los cómics de Miller con Batman de protagonista (*The Dark Knight Returns* y *The Dark Knight Strikes Again*) son un punto de inflexión en este sentido, y una de las principales fuentes de inspiración de Nolan.

Ahondemos en esta idea, deteniéndonos a analizar la diferente recepción fisiológica y mental del público de una película fantástica y de una 'realista'. En el primer caso una parte de nuestro cerebro está desconectada de la acción, informándonos de que lo que vemos no es real, que pertenece al mundo de la creación espectacular. En el segundo caso esta desconexión de la acción espectacular, o a desde un punto de vista inverso, esta conexión con el mundo real, ha sido desactivada. Nos entregamos completamente a la historia, permitiéndonos dejar llevar por las emociones de una forma más intensa, como demanda Emma Thomas. Aunque parezca un aparente contrasentido, o un trabalenguas, las películas 'realistas' nos desconectan de la realidad, mientras que las fantásticas, al mostrarnos el artificio, nos obligan a seguir anclados en la misma.

Obviamente no estamos afirmando que el espectador no *sepa* que lo que está viendo no es real, lo sabe si lo piensa, o antes y después de la película. Sin embargo, en el caso de una película fantástica, el espectador lo sabe también durante el visionado, ya que las señales internas de la película hacen patente su irrealidad.

Recordemos con Aristóteles que la tercera prueba de persuasión por el discurso es «la demostración a través de la verdad, o de lo que parece serlo», es decir, de lo verosímil:

De otro lado, en fin, los hombres se persuaden por el discurso cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso. (2000: 42-3).

Podemos inferir, entonces, con el estagirita, que el 'realismo' es una exigencia primordial si queremos componer un discurso persuasivo. La conexión emocional basada en el 'realismo' de la

que habla Thomas es un paso necesario para la persuasión a través de lo verosímil, como lo es para la persuasión a través de la disposición del auditorio, es decir para la persuasión a través de la manipulación de las emociones, la segunda prueba de la persuasión por el discurso de Aristóteles.

¿Estamos afirmando que las exigencias de 'realismo' y de conexión emocional de Nolan tienen como objetivo la composición de un discurso persuasivo? Todavía no. Antes de hacerlo hay que analizar las películas. Sí afirmamos aquí que estas exigencias formales y temáticas sientan las bases para la puesta en marcha de la persuasión más eficaz. Y afirmamos también, con Martin Fradley, que la exigencia de realismo de Nolan lleva implícitas una serie de asunciones ideológicas que iremos desarrollando a lo largo del análisis de la trilogía:

This conservatism is underwritten by Nolan's much-vaunted preoccupation with realism. As Brooker details at length, the Nolan trilogy was marketed via a series of recurrent promotional tropes- rationality, realism, political seriousness, masculine gravitas- which functioned to distinguish the franchise from the high camp of *Batman and Robin* (1997). At stake in this strategic devaluation of «bad Bat-pleasures (camp, homo-eroticism, brightness, fun) in favor of darkness, violence, and machismo are a series of transparently weighted value judgments about gender and sexuality. The latent homophobia and anti- feminism of Nolan's films is thus encoded within their realist aesthetic. (Fradley, 2013: 24-5)

Volviendo a la entrevista, terminaremos apuntando que Charles Roven destaca otro aspecto de vital importancia a la hora de persuadir a través del discurso, un aspecto ya tratado aquí y en el desarrollo de la tercera prueba de Aristóteles, relacionándola con las investigaciones de Jerry Mander sobre la actitud mental del espectador ante la televisión. Nos referimos al momento en que Roven advierte

que la profusión de efectos creados por ordenador (CGI) hace reaccionar al público de determinada manera:

at a certain point the audience begins to be aware of it, even if it's not 100 % in their face. There's a subliminal reaction to it in that way.

La reacción del público al percatarse de la artificiosidad es de distanciamiento con respecto de la historia, y como el mismo Roven parece afirmar, es una reacción inconsciente. El cerebro sabe que está visionando una creación espectacular, y como tal la recibe, la tamiza (en caso de que quiera hacerlo) y la asimila. Cuando el cerebro no sabe, ni siquiera de forma inconsciente, que está visionado un espectáculo, lo recibe y lo asimila, sin la posibilidad de tamizarlo, de racionalizarlo, o de situarse críticamente frente al mismo. Entonces, con una pasmosa efectividad, que todavía no ha sido medida por las dificultades metodológicas e ideológicas que ello comporta, los espectadores trasladamos las sensaciones y pseudo-experiencias que hemos vivido en la realidad virtual a la realidad material. En el caso que nos ocupa, de la 'realidad' a la realidad sin comillas. Es decir, que lo que 'aprendemos' del mundo 'real' en las pantallas, lo llevamos al verdadero mundo real.

Intentemos ilustrar esto con un ejemplo, es el de la imagen de las personas árabes en los medios de comunicación occidentales: Si hacemos un estudio cuantitativo sobre las representaciones fotográficas de personas árabes en los principales diarios nacionales españoles durante los últimos 20 años, y la combinamos con la imagen (positiva o negativa) que se da en las 2000 películas más vistas de esos mismos últimos 20 años, los resultados serán, si estoy en lo cierto, apabullantes.

En el terreno cinematográfico existen varios estudios sobre la imagen del mundo árabe, aunque

quizás el trabajo más ingente, básico e ilustrativo sea el de Jack G. Shaheen en *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*, publicado en 2001. En él, Shaheen analiza alrededor de 900 películas entre 1896 y 2001, y describe el tratamiento estereotípico y negativo que se da de la cultura y las personas árabes. Desde entonces, Shaheen ha publicado otros estudios para completar su trabajo con las películas estrenadas desde 2001, que como sabemos es un año clave desde el punto de vista del «nuevo orden mundial».

Pues bien, esta imagen de las personas árabes, introducida en nuestros cerebros a través de la representación mayoritaria de las mismas que se hace en los medios de comunicación occidentales, nos lleva a reaccionar de una determinada manera cuando en la vida real nos encontramos con una persona árabe. Los prejuicios están ahí, y no ha sido nuestra experiencia vital la responsable de los mismos. Podemos afinar el ejemplo tomando únicamente las representaciones dominantes de las personas árabes que se hacen desde el sector del entretenimiento, olvidando los periódicos y telediaris. Deberíamos entonces centrar nuestro estudio en niños y niñas de ocho a diez años que jamás han leído un periódico ni visto un telediario con sus padres. ¿Siguen prejuzgando? ¿De dónde les vienen esos prejuicios? Pues, si los tienen, les vienen de la continua asociación que el *mainstream* espectacular hace de las personas árabes con los personajes negativos.

En resumen, y por supuesto sin intención de sentar cátedra un tema complejo:

Existe un realismo que toma como referente la realidad. El realismo puede ser formal y temático, o estilístico y de contenido, y ambos aspectos pueden coincidir o divergir.

Existe un 'realismo' «intra-cinematográfico», que atiende a una estructura narrativa coherente y/o

convencional y a una puesta en escena y un estilo realistas, y cuyo referente es la verosimilitud.

ESTUDIO.

4. Batman Begins.

4.1. La trama.

Los primeros 45 minutos de la película narran la historia de Bruce Wayne, entrelazando tres momentos de su vida, niñez (unos 10 años), juventud (unos 24) y madurez (unos 31 años). Nosotros seguiremos el orden cronológico para facilitar la comprensión de la historia.

El jovencito Bruce Wayne, hijo de multimillonario, cae a un pozo lleno de murciélagos mientras juega con su amiga Rachel, y allí dentro siente lo que es el miedo, hasta que es rescatado por su padre, que baja a buscarlo y le cura la pierna rota. Pasados unos días, Bruce va con sus padres a la ópera (la opereta «El Murciélago», de Johan Strauss hijo) y le entra miedo al ver a unos personajes caracterizados como murciélagos, le pide a su padre que se vayan y una vez en la calle un hombre les atraca y mata a los padres de sendos disparos.

Desde entonces Bruce no levanta cabeza, estudia y vive fuera de la ciudad, y jamás pisa Gotham más que unos pocos días seguidos. En una de estas ocasiones lo encontramos ya hecho un joven, dispuesto a matar al asesino de sus padres, que va a salir de la cárcel gracias a un indulto por *chivarle* a la policía los planes de su compañero de celda, el mafioso Carmine Falcone. Cuando está a punto de matarle, en la misma puerta de los juzgados tras el juicio, se le adelanta un sicario de

Falcone.

Bruce se dedica entonces a vivir con criminales y a comportarse como ellos, robándose incluso a sí mismo, a Industrias Wayne, hasta que acaba en una cárcel china. Una cárcel regida por militares, que tiene todo el aspecto de un campo de concentración (o al menos de lo que nos imaginamos como un campo de concentración gracias a innumerables películas). Allí demuestra su valía apaleando a seis o siete reclusos chinos que le atacan. Y tras ello aparece un extraño personaje occidental que se hace llamar a sí mismo Henri Ducard, y que le reta a encontrarse a sí mismo, porque se ve a las claras que anda perdido. Bruce le sigue a una montaña que parece el Himalaya y entra a formar parte de un grupo de justicieros que se hacen llamar la «Liga de las Sombras», comandada por Ra's al Ghul. Allí recibe entrenamiento y se convierte en un luchador nato, hasta que el supuesto lugarteniente de Ra's al Ghul, Ducard, le insta a ejecutar a un ladrón y le cuenta los planes de la Liga de destruir Gotham, una ciudad sumida en la corrupción. En vez de obedecer, Bruce mata al supuesto Ra's al Ghul y quema el monasterio-castillo, salvando al que cree su amigo Henri Ducard (el lugarteniente, el único occidental o semi-occidental) de las llamas.

Bruce vuelve a Gotham decidido a luchar contra el crimen y a convertirse en un «ejemplo dramático» para las buenas gentes de la ciudad. Para ello comienza estableciendo su base secreta en una cueva debajo de la mansión Wayne, haciéndose con el control de la sección de diseño de prototipos de Industrias Wayne, que encabeza Lucius Fox, y preparando toda una serie de artilugios y una coraza negra para su caracterización como hombre murciélago.

En su faceta de Batman, escondido tras un pasamontañas, Bruce pregunta al policía James Gordon por qué no detienen a Falcone si todo el mundo sabe que trae barcos llenos de droga a Gotham, y el otro le contesta que porque tiene comprada a la policía y a los jueces, y que sólo una ayudante del

fiscal de distrito, Rachel Dawes, podría intentar encarcelarlos. De hecho, Falcone ha ordenado que maten a Rachel tras sugerírselo el doctor Jonathan Crane, que ayuda a la mafia certificando que los criminales son enfermos mentales y enviándolos así a su sanatorio mental. La primera acción de Batman es entonces detener a Carmine Falcone y a varios de sus hombres cuando descargan un barco lleno de drogas en el puerto de Gotham. La segunda es salvar de vida de Rachel cuando dos hombres intentan matarla.

Una vez que Falcone está en la cárcel sabemos que la droga que Falcone traía era encargada por el Dr. Crane y su desconocido jefe. Falcone amenaza a Crane con hablar si no consigue sacarlo de la cárcel y Crane le vaporiza con un gas que provoca pánico a la vez que se pone una máscara de espantapájaros. También descubrimos que alguien ha robado un prototipo de Industrias Wayne que viajaba en un barco, un emisor de microondas que vaporiza el agua en su radio de acción, diseñado como un arma para acabar con las fuentes de agua en el desierto. El emisor de microondas llega en un barco de Falcone, y cuando el Fiscal del Distrito investiga y lo encuentra, es asesinado.

Rachel visita entonces al Dr. Crane en Arkham Asylum para verificar por sí misma que Falcone está loco, y Crane le muestra cómo están volcando la droga en las tuberías que abastecen Gotham de agua, obviamente para matarla después. Batman llega a tiempo de nuevo para evitar que Rachel muera debido a la intoxicación por una alta dosis de la droga, y somete a Crane a su propia medicina: lo intoxica y le pregunta que para quién trabaja, a lo que el otro contesta que para Ra's al Ghul.

En efecto, su amigo Henri Ducard era el verdadero Ra's al Ghul¹³, que sigue empeñado en destruir Gotham, y para ello utiliza al doctor Crane (el Espantapájaros), un psiquiatra psicópata que se

¹³ En el cómic el personaje tiene rasgos medio árabes medio orientales, como se encarga de señalar por ejemplo Slavoj Žižek, 2012. Por cierto que Henri Ducard es un personaje creado en 1989 (DC 599) por Sam Hamm, y no es el mismo que Ra's al Ghul.

dedica a experimentar con una droga en forma de gas que provoca el pánico en las personas.¹⁴ El plan es mezclar la droga en su forma líquida con el agua del sistema de saneamiento de la ciudad, y luego convertirla en gas gracias a un arma ultra-secreta que han desarrollado en Industrias Wayne. Así, a toda la ciudad le entrará el pánico y acabará destruyéndose entre las visiones que provoca la droga.

Ra's al Ghul se presenta en la fiesta de cumpleaños de Bruce, quema la mansión Wayne y le deja por muerto, pero Alfred consigue salvarle bajando ambos a la cueva. Mientras, Ra's ha comenzado a usar el emisor de microondas en el hospital psiquiátrico de Crane, Arkham Asylum, a la vez que libera a todos los presos del hospital. Su idea es sembrar el pánico alucinógeno dando rienda suelta a los instintos criminales de los presos y que las personas que habitan la ciudad vayan masacrándose entre ellos. Toda la policía queda atrapada en «The Narrows», el barrio donde está el Asilo Arkham, separado del centro de la ciudad por el río.¹⁵ Sólo queda allí para imponer algo de orden el sargento Gordon, a quien Rachel hace llegar el antídoto contra la droga que le diera Batman.

Batman llega para desbaratar el plan de Ra's al Ghul de conducir el tren Wayne hasta el centro de la ciudad, la Torre Wayne, de donde parte el suministro general de agua. Si el emisor de microondas llega hasta la Torre la ciudad estará perdida. Pero Batman tiene un plan, y mientras lucha contra Ra's al Ghul para intentar detener el tren, envía a Gordon en el Batmóvil a la Torre Wayne para que éste destruya los pilares sobre los que se asientan las vías. El tren cae antes de llegar a su destino y Batman escapa de la colisión en el último momento, dejando morir a Ra's. La ciudad se ha salvado.

Sobre los cimientos de la mansión Wayne, Rachel renuncia al amor de Bruce porque Gotham necesita a Batman más que ella a su amado. Alfred propone mejorar la Batcueva ya que van a

¹⁴ Esta famosa droga en forma de gas es utilizada por Espantapájaros, por ejemplo, en *6 Days of the Scarecrow*.

¹⁵ The Narrows es efectivamente el estrecho que separa los barrios de Staten Island y Brooklyn en la ciudad de Nueva York.

reconstruir la mansión, e Industrias Wayne queda en manos de Bruce que ha comprado la mayoría de las acciones. Fox es el nuevo responsable de la empresa. La película termina, al más puro estilo de la serie de 1966-1968, con la mención de las actividades delictivas de un nuevo villano, el Joker, y el emplazamiento entonces para la segunda entrega de la serie.

4.2.Los personajes.

4.2.1.Thomas Wayne o la bondad de la riqueza.

El padre de Bruce Wayne es retratado como una persona maravillosa, valiente y capaz, pues baja él mismo al pozo a recoger a su hijo, y él mismo también le cura la pierna rota ya que trabaja en un hospital. Es despreocupado por lo mundano, ya que deja la empresa en manos de otras personas «más interesadas», es culto, pues le gusta la ópera, se preocupa por los demás hasta el punto de gastar mucho dinero en paliar la miseria de Gotham, y habla con su hijo de ello. Es un padre cómplice con su hijo, pues no dice a la madre que Bruce tiene miedo y por eso quiere salir de la ópera, y en cambio se echa la culpa a sí mismo y le guiña el ojo al hijo sin que lo vea la madre. Es compasivo, pues ayuda a los pobres, y construye un tren que recorre la ciudad para ayudarles:

People less fortunate than us have been enduring very hard times. So we built a new, cheap, public transportation system to unite the city. And at the center...Wayne Tower. (00:11:13)¹⁶

¹⁶ Situaremos las escenas de las películas citando hora, minuto y segundo del comienzo de la misma, existiendo por supuesto cierto margen de diferencia dependiendo de la versiones.

Como veremos, tanto el tren como la Torre adquieren más adelante una importancia capital desde un punto de vista ideológico, como evocadores de una de las situaciones más traumáticas vividas por la sociedad estadounidense en el siglo XXI.

Thomas es un filántropo, que se niega a que su empresa fabrique armas, aunque tras su muerte esta máxima de Industrias Wayne es desechada. Durante la Depresión, Thomas Wayne casi se arruina luchando contra la pobreza. Creyó que otros ricos empresarios le tomaría como modelo, relata Alfred, el mayordomo.

Además de encarnar a un padre modelo, un verdadero santo, Thomas Wayne encarna al ciudadano modelo, y al digno miembro de una familia modelo (que la familia es una familia modelo es algo que Alfred se encarga en varias ocasiones de resaltar). Como prueba de la alta moral (hereditaria) de que hace gala esta familia se nos informa de que el tatarabuelo de Bruce liberaba esclavos transportándolos al Norte por las catacumbas de la mansión Wayne.

Una de las funciones principales de la caracterización del personaje es asociar la bondad y la riqueza, y a la vez disociar la relación que existe entre la riqueza de unos y la pobreza de otros. El origen de la riqueza de la familia Wayne es ancestral y desconocido. De hecho, jamás aparece un trabajador manual u obrero, y en cambio el consejo de dirección aparece retratado en varias ocasiones, y adquiere incluso cierta relevancia en la historia. En principio, el único dato que tenemos sobre la base económica de la empresa familiar nos lo da el nombre de ésta sobre unas cajas de cartón, en cuyo interior se presumen aparatos tecnológicos, y que el propio Bruce intenta robar en China acompañado de unos pandilleros, durante su etapa de exploración de la mente criminal. Éste intento de robo (que en el fondo no lo es, hasta tal punto la corrección política sobre los protagonistas inunda la película) es precisamente el que le lleva a la cárcel.

Es absolutamente razonable el argumento de que contestar a la pregunta sobre el origen de la riqueza de los Wayne, o retratar a los trabajadores manuales, es absolutamente irrelevante e innecesario para la historia. Y así es. Sin embargo, ¿esconde algún propósito esa insistencia en mostrar las cualidades del millonario Thomas Wayne? Que aparezca como padre ejemplar se justifica por el odio que sentirá su hijo ante su asesinato, el asesinato de una persona buena, un santo. Que aparezca como ciudadano ejemplar, resaltando machaconamente su filantropía, puede justificarse, como hemos afirmado, por la asociación entre riqueza-belleza-bondad tan característica de Hollywood. A lo que hay que sumar la disociación entre pobreza y responsabilidad de los ricos y poderosos, y la ecuación pobreza-fealdad-maldad.

Yet, like the criminals, Gotham is largely removed from a socioeconomic context. The narratives deal with the crime rate, but not the unemployment rate; they deal with criminal brutality, but not brutalizing slum landlords; they deal with the greed of petty theft but not poverty and hopelessness -in short, they deal with the transgressions of the underclasses but not the conditions that give raise to these transgressions. (Uricchio y Pearson, 1991: 206)

La función de exonerar a los poderosos de la culpa de la existencia de la pobreza se demuestra más claramente hacia el final de la película, cuando Ra's al Ghul confiesa a Bruce que la «Liga de las Sombras» (la Liga de los Asesinos en cómics como *Batman en la guarida de los Asesinos*, 1971) lleva mucho tiempo intentando destruir Gotham, y para ello ha usado de todas las armas posibles, entre ellas la guerra económica. La «Liga de las Sombras» es entonces la responsable de la miseria y depravación («Create enough hunger and everyone becomes a criminal.» 00:34:32) de Gotham, no los ricos, privilegiados y poderosos que controlan y manejan el sistema.

Thomas Wayne es, de hecho, la persona que gracias a su riqueza y filantropía consigue paliar en parte el ataque económico de la Liga. La responsabilidad queda desplazada desde los propios poderosos hasta la «Liga de las Sombras», que como veremos más detalladamente no es más que una encarnación del Eje del Mal, tan caro a la propaganda de la política exterior de Estados Unidos.

Pero luego volveremos sobre la Liga. Ahora, para cerrar el tema de la responsabilidad de los poderosos, incluidos los superhéroes, en el asunto de la pobreza (o el de su exoneración de la misma), traeremos a colación unas palabras de Umberto Eco en su análisis del personaje de cómic Superman, el otro insigne superhéroe de DC:

En uno de los ensayos que componen este libro, abordaremos el análisis de un Superhombre típico de la cultura de masas actual, el Superman de las historietas ilustradas: y creemos poder establecer que este héroe superdotado emplea sus fabulosas posibilidades de acción para realizar un ideal de absoluta pasividad, renunciando a todo proyecto que no haya sido homologado previamente por los catadores del buen sentido oficial, convirtiéndose en ejemplo de una honrada conciencia ética, desprovista de toda dimensión política: Superman no aparcará nunca su coche en zona prohibida ni organizará nunca una revolución. (Eco, 1984: 14)

Que Superman no aparcará nunca su coche en zona prohibida es una ironía mucho más fina de lo que parece. En un cómic de Batman publicado en el año 1942 y titulado *Dos caras*, donde se presenta al Fiscal del Distrito Harvey Dent, Batman descubre a Dos caras gracias a una infracción de tráfico: «Habría sido una escapada perfecta... Si no hubieses cometido el error de circular por una calle en sentido contrario. ¡Por eso el policía intentó detenerte... No porque pensase que eras un

maleante!», le dice Batman a Dos caras. Y éste contesta: «¡Ja! Que irónico que yo, que planeé mi carrera criminal sobre el número dos, haya caído por una calle de un solo sentido.»

Las lecciones de ciudadanía eran, desde luego, una constante en los primeros años de las carreras de ambos superhéroes: «We'd like to feel that our efforts may help every youngster to grow up into an honest, useful citizen.» Batman #3, 1940. (Citado por Medhurst, 1991: 162.)

Batman, como Supermán, también emplea sus fabulosas posibilidades de acción en realizar un ideal de absoluta pasividad. Su padre, Thomas Wayne, es el mejor ejemplo de una honrada conciencia ética desprovista de toda dimensión política.

Es curioso observar cómo, entregándose al bien, Supermán dedica enormes energías a organizar espectáculos benéficos, donde se recaudan fondos destinados a huérfanos indigentes.¹⁷ El paradójico despliegue de medios (la misma energía podría ser empleada en producir directamente riqueza o en modificar radicalmente situaciones más vastas), no deja de asombrar al lector, que ve a Supermán perennemente dedicado al montaje de espectáculos de tipo parroquial. Si el mal asume el único aspecto de atentado a la propiedad privada, *el bien se configura únicamente como caridad*. Esta simple equivalencia bastaría para caracterizar el mundo moral de Supermán. (Eco, 2006, 254)

Las palabras de Umberto Eco bien pueden dedicarse también a Batman y a la familia Wayne.

Kristine K. Rusch trata con cierta ironía el caso de la filantropía de Bruce Wayne, algo menos

¹⁷ El recurso de los fondos al orfanato es un tópico bastante patético y frecuente en el *mainstream* hollywoodiense, y entre los superhéroes en particular, para señalar la «genuina bondad» de los personajes: en *The Dark Knight Rises*, un Bruce Wayne deprimido descuida seguir dando fondos al orfanato, pero al final de la película convierte su propia mansión en un orfanato.

inocente que su padre, pues no en vano perdió la inocencia cuando mataron a su padre:

Wayne, despite his playboy image, is Gotham City's most important philanthropist -and, we're led to believe, its most generous. Yet he spend about 3,5 million dollars every year on his batman *alter ego*, at least according to a *Forbes* article published just before *Batman Begins* premiered (Forbes.com). Three and a half million dollars that could heal the sick or improve lighting in Gotham City. (Streets lights alone would probably eradicate half the petty thefts in that dark place.) But Bruce Wayne is not, as those lovely commentators on *Fox News* would say, a namby-pamby liberal who believes that social programs will change the truly evil among us. He believes that some criminals are just bad. Some are evil. And some are truly monstrous. (Rusch, 2008: 201)

Una de las consecuencias de la representación del Bien, exclusivamente, como caridad o filantropía, es la ocultación de las principales razones del Mal, de la pobreza y del crimen.

The transiency of these violent criminals usually, of course, prevents any detailed elaboration of their motivation or their social origins. But even one of the most fully elaborated and intermittently reappearing of these bad guys remain largely separated from the social fabric. (Uricchio y Pearson, 1991: 205)

Como pudimos comprobar al analizar la instauración del Código Hays y el consecuente fortalecimiento de una postura ideológica hasta convertirla en hegemónica, una de las premisas fundamentales de la censura y la propaganda del Poder es no mencionar jamás las verdaderas causas de los problemas sociales, y describir el Bien como atenuación de las consecuencias.

Desigualdad en el reparto de la riqueza, explotación, o empobrecimiento premeditado de algunas capas de la sociedad y de algunas zonas de planeta, son temas absolutamente tabú para la industria del entretenimiento, a pesar de las enormes posibilidades dramáticas de las situaciones descritas, como muestran una gran cantidad de películas maravillosas de los primeros años 30 de Hollywood.

La consigna, insistimos, es no plantear siquiera el problema:

Cada vez resultaba más evidente que si la industria cinematográfica quería satisfacer a los reformadores no sólo tenía que depurar, sino también renunciar a las películas que abordaran temas sociales y morales. Esta postura, reiterada una y otra vez por Daniel Lord y otros, rara vez se tiene en cuenta en los análisis sobre la censura cinematográfica. (Black, 1999, 75)

Y en los extraños casos en los que (se permite hacer y) se hace, el objetivo es suele ser más *ofrecer* la respuesta, obviamente una respuesta interesada, que dejar planteada la pregunta. La función sigue siendo es propagandística, no pedagógica. En otras palabras, el objetivo es ocultar, no desvelar.

El acercamiento Griffithiano al crimen -el varón pequeño burgués se defiende con éxito contra el vagabundo invasor- muestra una idealización, una ocultación de la realidad que será la regla durante más de cincuenta años, hasta el final de reinado del Código Hays. (Burch, 1991: 137)

La actividad de Bruce Wayne en *Batman Begins* reniega, en cierto sentido, de la solución planteada a los problemas sociales por su padre: el (social) liberalismo de los programas sociales, según

apunta Justine Toh:

His actions place more faith in political force (his vigilance identity as Batman) and sound economic management (in regaining control of his father's company) than he does in the utopian space of the train, represented by the well-meaning but weak-willed social liberalism of Thomas Wayne. (Toh, 2010: 133)

[...] the destruction of the train and yet the preservation of Wayne Enterprises indicates a preference for private industry to stimulate regrowth, rather than social welfare and public programs driving reform. (Toh, 2010: 135)

4.2.2. Esposa y madre. O lo que es lo mismo: un cero a la izquierda.

El personaje de la madre de Bruce es de nula relevancia e interés, como muestra el hecho de que ni siquiera tenga nombre, aunque sepamos desde noviembre de 1939 (*Detective Comics* n° 33) que se llama Martha. Mera comparsa del padre, su única cualidad positiva es la belleza. En la escena de la ópera, padre e hijo le ocultan la verdadera razón que les ha hecho salir antes de que termine el espectáculo, con lo cual se aleja emocionalmente a Bruce de su madre al tiempo que se le acerca a su padre.

La escena nos recuerda otras similares, incluso del género de superhéroes, como en *Unbreakable* (El protegido, 2000), donde podemos ver una situación muy parecida, con una gran complicidad entre el superhéroe y su hijo, dejando fuera a la madre, a la que le ocultan que el padre es un

superhéroe. En el caso de *Unbreakable* el personaje de la madre no es inexistente, es pasivo y negativo: es la responsable de que Bruce Willis dejase su prometedor carrera de jugador de fútbol y de doce años de infelicidad, y cuando todo se arregla entre ellos, es porque él le oculta su actividad de vigilante enmascarado y ella se convierte de nuevo en el descanso del guerrero, ofreciéndole su regazo tras la dura jornada, que incluye la ejecución de un asesino y violador despiadado.

La relación maternofilial aparece reducida a su mínima expresión en beneficio de la relación paterno-filial, entre hombres, que son las relaciones verdaderas e importantes según la ideología patriarcal tan extendida. Salvo algunas notables excepciones, Hollywood es y ha sido, predominantemente, desde un nacimiento, un bastión de este tipo de ideología

Batman Begins no es una de esas excepciones. No hay que someter la película al Test de Bechdel para percatarse del escaso valor que tienen en ella la figuras femeninas, aunque dejaremos descrito aquí es test por su interés.

Al parecer, la primer aparición del «test de Bechdel» se remonta al año 1985, cuando la historietista Allison Bechdel lo puso en boca de una de sus personajes de *Dykes to Watch Out For*. La idea del mismo se debía a su amiga Liz Wallace, y es tan sencillo como sigue.

Para pasar el test a una película hay que hacerse tres preguntas:

1.¿Hay en la película al menos dos mujeres que hablan?

2.¿Hablan entre ellas?

3.¿Hablan entre ellas de otra cosa que no sea un hombre?

Aunque parezca mentira, y como señala humorísticamente Allison Bechdel en la viñeta, es complicado encontrar una película que pase el test satisfactoriamente. Desde luego ninguna película de la trilogía lo pasa «limpiamente».



En *Batman Begins* el único personaje femenino que tiene más de tres frases es Rachel, seguida a muchísima distancia por la madre de Bruce y por la secretaria del Sr. Earle, Jessica, que tiene una frase. Es decir que pasa la primera pregunta del test pero no las otras dos.

The Dark Knight tiene al menos dos personajes femeninos que hablan, de nuevo Rachel, seguida de la detective Ramírez, que en esta ocasión adquiere cierta relevancia en la historia, y de la mujer de James Gordon, Barbara. De forma casi anecdótica, existe una conversación telefónica entre la detective Anna Ramírez y Barbara Gordon, en la que la primera convence a la segunda de que salga

de su casa y vaya a una determinada dirección, donde la espera Harvey Dos caras. Para engañarla, insiste por dos veces en que son órdenes de su marido. Gracias a esta conversación, y a que el tema de la misma no es estrictamente Jim Gordon, *The Dark Knight* pasa el test por los pelos.

The Dark Knight Rises tiene dos personajes femeninos de bastante relevancia, Selina Kyle y Miranda Tate/Talia al Ghul, pero no hablan entre ellas, ni siquiera de un hombre. Aunque eso sí, ambas comparten algo: el honor de haberse acostado con Bruce Wayne.

La conclusión, una vez sometida la trilogía al test, es que es otro producto más de la visión patriarcal de las relaciones familiares y sociales, combinada con la añoranza de la preeminencia WASP en los círculos de poder y la escena social:

In *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema* (Lexington Books, 2009), Nicola Rehling points to the regressive gender politics at stake, noting that «fantasy settings allow the staging of a nostalgic return to a white masculinity unchallenged by gendered or raced others» (108). Nolan's films are no exception to this rule. Not only are the films neurotically white in terms of their casting -the sagely paternal Lucius Fox (Morgan Freeman) notwithstanding- they are also resolutely hetero-masculinist in outlook. Nolan's homosocial paeans are also curiously sexless affairs in which subtle and intelligent performers like Maggie Gyllenhaal and Marion Cotillard are reduced to doomed ciphers in pain-fully underwritten roles. In the coda of *The Dark Knight Rises*, Wayne/Batman covertly retires from self-appointed public service in order to vanish into monogamous exile with Selina Kyle (Anne Hathaway). (Fradley, 2013: 24)

Obviamente no es que Nolan haya impreso en el personaje el marchamo machista. Ya lo era de antes. Según describe Daniel M. Kimmel:

It is Batman, not Bruce Wayne, who stands for the values of 1940s white male prerogatives, and this becomes clearer in the 1949 film. In the first serial he protected us from the Yellow Peril. Now, besides fighting bad guys, he also makes sure that uppity women get put in their place. [...] In one scene he airily dismisses [Vicky Vale], saying, «Don't worry about her. She's always taking pictures no one ever sees». Bruce is more polite, but we're invited to regard him as a shallow wimp, merely Batman's mask. It's batman we're cheering, and he lets us know that women need to be disciplined. (Kimmel, 2008: 159-60)

4.2.3. Rachel, la justicia y el deber.

Rachel es la amiga de la infancia de Bruce. Eternamente enamorados, le reprende cuando su amigo le confiesa que quiso matar al asesino de sus padres. Muestra su tristeza ante un Bruce Wayne absolutamente superficial y disoluto, y renuncia al amor de su vida en aras del deber que el otro tiene con el mantenimiento de la justicia. Algo que por cierto resulta bastante contradictorio, ya que como ella misma afirma, media ciudad quiere matar a su novio, Harvey Dent, y en este caso, en vez de pensar en renunciar, parece que se excita sexualmente al presenciar su intento de asesinato en los juzgados.

Rachel es bella y buena, como muestra su integridad profesional y su preocupación por los demás. Un personaje al que estamos acostumbrados, absolutamente plano, de compañera del héroe.

Desde el punto de vista del discurso que emana de su personaje, quizás su momento más interesante sea cuando renuncia a su amor porque Gotham necesita a Batman, y ella no es nadie para interponerse: «Maybe someday, when Gotham no longer needs Batman...». Esta decisión escenifica otra norma básica del discurso hegemónico hollywoodiense, discurso predominantemente patriarcal y capitalista: El amor debe quedar siempre, siempre, en un segundo plano frente al deber.

El interés para el *establishment* de una norma como esta es evidente: el deber, el trabajo, la carrera profesional son actividades productivas desde un punto de vista económico. En cambio el amor es totalmente improductivo. La idea es que los sentimientos carecen de importancia, o tienen una importancia secundaria, ya que las personas se realizan a través de su trabajo, cumpliendo con su deber.

Otro momento relevante de Rachel lo encontraremos cuando realiza su alegato en favor de la justicia y en contra de la venganza, así que lo analizaremos cuando tratemos este debate en la película. Baste señalar aquí que su sensibilidad como mujer (en realidad como *la* mujer, la única de la película, encarnando un estereotipo), la lleva a situarse del lado de los más desfavorecidos de Gotham. En el diálogo que mantiene con su amigo Bruce tras el asesinato del asesino de sus padres, Joe Chill, insta a Bruce a mirar alrededor y comprobar el sufrimiento que hay además del suyo propio:

You care about justice? Look beyond your own pain, Bruce. This city is rotting. They talk about the depression as if it's history. It's not. Things are worse than ever here. Falcone floods our streets with crime and drugs...preying on the desperate, creating new Joe Chills every day. Falcone may not have killed your parents, Bruce...but he's destroying everything that they stood for. (0:25:33)

Cuando Rachel habla de la pobreza, algo harto inusual en Hollywood desde 1934, lo hace para culpar al crimen organizado de la misma. Como veremos, la miseria y el crimen tienen un culpable exterior, que es la «Liga de las Sombras», y otro interior, que es el crimen organizado con Carmine Falcone a la cabeza. El sistema (capitalista) mismo queda a salvo.

Superman and most of other superheroes tend to fight the symptoms of crime and injustice while ignoring the causes «those criminals necessarily embodying a critique of the system remain ignored while the violent criminals whom [the superhero] fights remain divorced from the social fabric which produces them» (Pearson and Uricchio 205). (Hassler-Forest, 2012: 40)

Sin duda, hablar de translocaciones de empresas a países con sueldos menores, y del paro y la miseria creada con estas prácticas, hubiese sido bastante más cercano a la realidad que las respuestas dadas por Rachel y Ra's al Ghul (la cual veremos más adelante). Y en realidad la película misma nos ofrece, probablemente por desliz, una respuesta a la pobreza de Gotham como la que acabamos de mencionar. Cuando Bruce es detenido en China por robar con una banda de ladrones unas cajas con el marchamo de Industrias Wayne (Wayne Enterprises), que aparentemente contienen aparatos tecnológicos, se pretende señalar la incongruencia de que el dueño de la empresa se robe a sí mismo. Pero bajo el rótulo de Industrias Wayne, bien grande, puede leerse también «Made in China».



Las palabras, que sirven para situar la acción y para dejar claro que el protagonista no está robando realmente, nos rebelan a la vez que la empresa tiene fábricas en China. Podemos adivinar que la más que probable razón de que las fábricas estén en China es el abaratamiento de los costes de producción. Industrias Wayne, con su filantrópico dueño, sigue las prácticas empresariales del capitalismo global, y provoca la miseria en su propio país para llenarse los bolsillos con una mayor cantidad de dinero.

4.2.4.El Sargento/Teniente de Policía James Gordon.

Jim Gordon es un honrado y abnegado policía que, como siempre, antepone el deber a su vida personal y familiar, compuesta por una esposa y un hijo. Es el enlace de Batman en la policía, el único en quién confía, un héroe tímido y modesto. Una manzana verde e incorruptible dentro del cesto de manzanas podridas que es la ciudad y las instituciones de Gotham.

Gordon parece ser el único policía que no acepta sobornos, algo que pone nerviosos a sus compañeros. Además de este hecho, que marca la distancia con el resto de policías, incluido el

Comisario Jefe Loeb, su posición solitaria y enfrentada al resto se escenifica simbólicamente en un par de ocasiones.

Primero en una reunión de la policía tras la detención de Falcone: Mientras que todo el resto de policías están en la misma habitación y rodea al Comisario Jefe cuando habla, Gordon permanece apoyado en el quicio de la puerta, por fuera, y desde allí alza su opinión en apoyo a Batman, disintiendo de Loeb.



Después, cuando Batman lucha contra los criminales que envenenan el agua en Arkam Asylum, el es el único policía con valor suficiente para entrar en el sanatorio. Ciertamente es que ya conoce a Batman, pero también lo es que la cobardía de sus compañeros es retratada cuando deciden esperar los refuerzos SWAT.

Finalmente, daremos un salto hasta el comienzo de *The Dark Knight* para terminar de retratar el personaje de policía solitario, intuitivo y comprometido, que compone Jim Gordon.

Al comienzo de *The Dark Knight*, cuando se definen los personajes que intervendrán en la trama, su

compañera Ramírez le pregunta si piensa volver a ver a su mujer algún día, a lo que Gordon responde, «contraatacando», si ella no tenía que estar cuidando de su madre.

Es decir, el tópico de policía abnegado que sacrifica su vida personal por el bien de la sociedad, pero en esta ocasión de ida y vuelta.

Es un tópico recurrente en Hollywood, por ejemplo en *The Deadly Mantis* (El monstruo alado, Nathan Juran, 1957), *Bad Boys* (Dos policías rebeldes, Michael Bay, 1995), *Con Air* (Simon West, 1997), *Die Hard* (La jungla de cristal, John McTiernan, 1998), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *White House Down* (Asalto al poder, Roland Emmerich, 2013), etcétera.

Sólo recordamos un caso en el que parece romperse el estereotipo, es decir, en la que un policía de la narrativa audiovisual hollywoodiense anteponga la vida personal a la profesional, y se vea aparentemente recompensada por ello. Se trata del duodécimo capítulo de la tercera temporada de la serie *Dexter*, en el cual la hermana del protagonista, Brenda Morgan, admite ante su teniente que tuvo relaciones con un testigo al que tenía que proteger, pero que lo hizo con amor y no se arrepiente de ello, y que si con ello ha tirado su carrera por la borda, bien hecho está. Hay sin embargo que resaltar que en este caso la policía es una mujer, y sólo en su categoría de tal se le permite tomar esa decisión. (De hecho, en tradición hollywoodiense, son las mujeres las que suelen renunciar a sus carreras profesionales por amor. Algo que en los últimos años está cambiando. Véase por ejemplo el caso de la serie *The Killing* [2011-...]. Que un hombre renuncie a su carrera por amor es algo absolutamente impensable en el género de acción, tal vez se de el caso en el género de la comedia romántica.)

Otro detalle a tener en cuenta en el caso de Brenda es que, gracias a anteponer su vida personal a la

profesional, ¡Brenda se ve recompensada con un ascenso! Finalmente, una vez que va a reconciliarse con su novio y le cuenta que ha dejado el caso en que él era testigo para evitar la incompatibilidad, Brenda recibe una llamada de la policía, y aunque ya no es su caso, corre a seguir el aviso y deja la reconciliación para otro momento, contradiciendo sus propias palabras. Como comprobamos, la escena que parece contravenir el estereotipo es sólo un cuento, humo, que sirve para esconderlo bajo la apariencia de sensibilidad. Varios capítulos después, en la cuarta temporada, la ascendida a teniente Brenda Morgan y el detective de homicidios Joey Quinn deben elegir entre acabar con su relación amorosa o que trasladen a uno de ellos de homicidios, y eligen romper su relación.

A lo largo de la trilogía Gordon va ascendiendo en el escalafón profesional, al precio, como iremos comprobando de sacrificar su vida personal y que su esposa le abandone.

4.2.5. Bruce Wayne/Batman.

Poco nuevo hay que decir de Bruce Wayne, héroe prototípico que, tras un periodo de duda o pérdida del sentido moral que ya analizaremos, auna las mejores cualidades humanas: bondad, nobleza, belleza, riqueza, inteligencia, sentido del sacrificio y del esfuerzo, valentía, mentalidad ganadora, desinterés por lo material, etc.

Tras la imposibilidad de llevar a cabo su venganza y matar al asesino de sus padres, porque se le adelantan, esto es importante, el joven Bruce Wayne se convierte en un supuesto criminal, pero sin perder sus cualidades, eso también es importante. Lo hace sólo para estudiar la mente criminal. Aunque en realidad el único crimen que veamos que cometa es robar un melocotón, que por cierto

comparte con un niño, en una acción definidora del carácter noble ya estereotipada por el uso (sobre la que volveremos): la encontramos por ejemplo en *Aladdin* (Ron Clements y John Musker, 1992) y en *The Book of Eli* (El libro de Eli, Albert y Allen Hughes, 2010), sólo que en ésta última el protagonista reparte su comida, un escuálido gato asado, ¡con un ratón! También vuelve a repetirse una escena similar en *The Dark Knight Rises*.

El otro robo de Bruce, porque el que va a la cárcel china, no es en realidad un robo porque se está robando a sí mismo. Conclusión, que no es ni ha sido nunca un ladrón aunque conviva con ellos.

La figura moral de Batman se construye en base a dos dicotomías, las que existen entre venganza y justicia por un lado, y entre justicia depravada (castigo desproporcionado o indiscriminado) y justicia necesaria (selectiva, proporcionada), en pocas palabras, entre justicia mala y justicia buena. La primera se escenifica en discusión con Rachel y la segunda en discusión con Ra's al Ghul y la «Liga de las Sombras».

Batman se convierte en un justiciero, en vigilante, en protector, no en vengador, ni en asesino que mata a sangre fría, ni un ejecutor de asesinos, ni siquiera con los enemigos que acaban de intentar acabar con su vida. No es asesino, nunca mata, pero sus oponentes encuentran la muerte de una forma u otra, en un manido recurso utilizado por Hollywood para mantener la integridad y superioridad moral de sus (super) héroes nacionales.

Tradicionalmente, el Batman de los cómics tiene dos máximas principales: no matar y no usar armas convencionales letales (armas de fuego, cuchillos...). Generalmente usa su cuerpo o armas no letales que suele llevar en su cinturón. El Batman de Nolan hereda (aunque sólo aparentemente) estas máximas, según podemos comprobar por un intercambio de frases que mantiene con Selina

Kyle, Catwoman, en la tercera entrega de la trilogía:

BRUCE: No guns. No killing.

SELINA: Where's the fun in that? (00:53:37)

Y decimos que sólo las ha heredado aparentemente porque, por ejemplo, al final de *The Dark Knight Rises*, Selina le da la vuelta a la tortilla y salva a Batman de una muerte segura a manos de Bane gracias al uso de un arma de fuego, por cierto la ametralladora de la batmotocicleta (Batbike). Sus palabras tras disparar a Bane son:

SELINA: About the whole no-guns thing , I'm not sure I feel as strongly about it as you do. (02:22:50)

Es decir, que el uso de las armas de fuego queda de nuevo instaurado como justo y necesario. No puede ser de otra forma en un país que basa gran parte de su economía en el negocio de las armas, y por lo tanto no es permisible para los poderes que un (súper) héroe o un vigilante enmascarado propague con su actitud una mala imagen de las mismas.

Otra ocasión en la que Batman se salta su propia regla es la muerte de Ra's al Ghul. En este caso, Batman se inventa una burda treta para acabar con su archienemigo sin tener que matarlo: simplemente lo deja morir, no lo salva de una muerte segura en el interior del tren que va a chocar. Sabemos que no tiene que hacerlo porque ya le ha salvado la vida una vez, y el otro a cambio le

dejó morir entre las llamas afirmando que ya estaban en paz:

RA'S: Have you finally learned to do what is necessary?

BATMAN: I won't kill you...but I don't have to save you. (02:03:35)

Así quedamos todos satisfechos, el *malo* recibe su merecido, que no es otro por supuesto que la muerte, pero Batman mantiene su historial inmaculado y su moral intacta. Al fin y al cabo es el *bueno*, y como tal tiene que comportarse. La treta, aún siendo burda, es un poco menos absurda que otra muy común en Hollywood para salvaguardar la moral intachable de los héroes: la muerte accidental del adversario. Éste es el caso de *Spider-Man*, por ejemplo, donde tanto el asesino del tío de Peter, Ben Parker, como el Duende Verde mueren accidentalmente. El primero al tropezarse y caer desde una ventana cuando lucha con el héroe, el segundo intentando matar a Spider-Man con las cuchillas de su «deslizador», que acaban ensartándolo a él cuando Spider-Man lo esquiva.

Finalmente, Batman sí mata a Harvey Dent, o más concretamente, le causa directamente la muerte, al empujarlo al vacío para evitar que éste asesine al hijo de Jim Gordon. En la escena caen los tres al vacío, pero Batman consigue asirse a una madera con una mano mientras que con la otra agarra al hijo de Gordon. No le quedaban manos para salvar la vida a Dent...

4.2.6. *Ra's al Ghul*.

El nombre de este antagonista de Batman significa literalmente «cabeza del demonio», según se nos informa en la página ocho del cómic del año 1971 *Batman en la Guarida de los Asesinos*:

«Nota del editor: en árabe, “la cabeza del demonio”. ¡De manera literal, al Ghul significa turbulento, y aparece como el demonio de las mil y una noches!».

Y efectivamente en el cómic es un personaje semi-oriental ligado al mundo árabe, detalle éste último que se ha perdido en la adaptación al cine de Nolan. Lo que sí se mantiene es una cierta ambigüedad en la relación entre ambos, pues si en el cómic Batman y Ra's al Ghul comienzan colaborando contra otros malvados, en *Batman Begins* el segundo es mentor y maestro del primero. Hasta que Bruce Wayne descubre los verdaderos planes del otro, como dirigente de la «Liga de las Sombras», y los acaba desbaratando.

En la contraportada de *La saga de Ra's al Ghul*, (2005), es descrito así:

Seguramente, cuando piensas en un enemigo de Batman, el primero que te viene a la cabeza es el Joker. Pero hay alguien mucho más sofisticado, elegante, ingenioso, aterrador, megalomaniaco... e infinitamente más cuerdo. Se llama Ra's al Ghul, un demonio, un hombre que cada cierto tiempo desafía y vence a la muerte. Un villano de despierta admiración entre sus seguidores y pánico entre sus víctimas.

El personaje de Ra's al Ghul, relacionado con la filosofía oriental, responde al estereotipo de antagonista malvado pero hasta cierto punto noble. Al contrario que el posterior Joker, que encarna el malvado absoluto, Ra's al Ghul hace gala de una nobleza de carácter que le obliga a devolver el favor a Bruce no matándole cuando está indefenso (aunque se asegura dando una orden a un

subordinado de que nadie salga de la mansión en llamas). Incluso sus motivaciones personales, largamente explicadas, son semejantes a las de Batman.

RA'S: Once, I had a wife. My great love. She was taken from me. Like you, I was forced to learn there are those without decency... who must be fought without hesitation, without pity. Your anger gives you great power. But if you let it, it will destroy you... as it almost did me.

BRUCE: What stopped it?

RA'S: Vengeance. (00:19:00)

El Ra's al Ghul del cómic *El hijo del demonio* (Barr, M. W. y Bingham, J., 1987) cuenta la historia de la muerte de su esposa como sigue: Durante la Segunda Guerra Mundial lideraba una organización que luchaba contra el Eje. Un día, un triste seis de agosto de 1945, envió a un grupo de hombres a su cargo a una misión a Hiroshima, y allí les cogió la bomba atómica. Landor, su lugarteniente, murió, y su hijo, el joven Quinlan no pudo superarlo, endureciéndose y enloqueciendo hasta que por accidente mata a la esposa de Ra's en una discusión. En *El nacimiento del demonio* (O'Neil, D.; Breyfogle, N., 1992) la historia se narra de forma diferente, en éste caso Ra's es el médico de un sultán que devuelve la vida al hijo muerto de éste con la «fosa Lázarus», pero éste vuelve convertido en una persona más brutal de lo que ya era antes, y viola y asesina a la esposa de Ra's. Tras lo cual encierra al médico que le devolvió la vida en una jaula con el cuerpo de su mujer, hasta que Ra's consigue escapar y vengarse.

En *Batman Begins*, Ra's, al contrario que nuestro héroe, elige el camino de la venganza en vez de el

camino de la justicia, y acaba volviéndose un fanático que quiere ver toda una ciudad (civilización) destruida. Ra's al Ghul es un malvado que nos inspira simpatía, que escapa al maniqueísmo extremo, a la psicosis, a la deshumanización de otros malvados como el Espantapájaros (el doctor Crane) o el posterior Joker. Es, a diferencia de éstos dos, «un caído», un arrastrado hacia el lado del mal por las circunstancias, no alguien que ha nacido para el mal.

Slavoj Žižek, en un artículo titulado *Dictatorship of the Proletariat in Gotham City*, interpreta el papel de Ra's de una forma parecida a la nuestra:

Ra's is thus not a simple embodiment of Evil: he stands for the combination of virtue and terror, for the egalitarian discipline fighting a corrupted empire, and thus belongs to the line that stretches (in recent fiction) from Paul Atreides in *Dune* to Leonidas in *300*. And it is crucial that Wayne is his disciple: Wayne was formed as Batman by him. (Žižek, 2012.)

Una de las razones que creemos vislumbrar en este tratamiento del personaje, tan distinto al que tienen el Espantapájaros, el Joker y Bane, es que el sentimiento que encarna, la venganza, es representado en la película como algo negativo sólo en apariencia. Intentaremos demostrar que en el debate que se plantea en *Batman Begins*, justicia o venganza, la respuesta es, en realidad, justicia y venganza.

Finalmente, y dando por buena la idea de Jeff Froula Birkenstein y Karen Anna Randell (*Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War on Terror*), entre otros autores, Ra's al Ghul encarna el objeto de la ansiedad presente en la sociedad estadounidense tras el atentado de las Torres Gemelas. No en vano, «su» atentado contra Gotham presenta claras similitudes con el del 11 de septiembre en

Nueva York, como resaltan varios autores, por ejemplo Michael Marano o Justine Toh:

Ra's again plays modern anxieties. He's the head of a shadowy international organization hidden in the mountains of central Asia who, at the climax of the film, seeks to overthrow an established social order by driving a multi-passenger transportation device into a skyscraper in the heart of a major American city. Sound familiar? (Marano, 2008: 81)

Ra's al Ghul and his League of Shadows bear more than a passing resemblance to Osama bin Laden and the shadowy al-Qaeda network -a network that struck New York City (often identified with Gotham City) en September 11, 2001. (Toh, 2010: 132)

Nuestra opinión es que la composición de las películas del género de defensa nacional en torno a la repetición insaciable de un atentado espectacular (y espectacular en muchos sentidos), está menos relacionada con la ansiedad de la sociedad estadounidense que con la propaganda encubierta de sus poderes político y económico. Esta recreación asociativa y/o subliminal persigue manejar las emociones de los espectadores y espectadoras para dirigirlos hacia donde le conviene al *establishment*. Películas como la trilogía *Batman*, la trilogía *Spider-Man*, *The Punisher*, o las de la serie *The Avengers* están en buena parte diseñadas como un discurso retórico, con fines persuasivos, y la recreación continuada del estado de *shock* que provocaron los atentados del once de septiembre de 2001, junto con la sugestión del miedo y la creación de consentimiento en torno a políticas agresivas de recorte de derechos, son un leitmotiv de la propaganda moderna hollywoodiense, antes incluso de 9/11. Ra's al Ghul, como el Joker o Bane, son villanos del mundo 'real' a los que hay que enfrentarse con todas las armas y determinación posible. Si tenemos la suerte de que en nuestro

país, la «guerra contra el terror» está liderada por un vigilante enmascarado con jurisdicción universal que posee además el mayor complejo militar-industrial del mundo, pues mejor que mejor.

Following Richard Reynolds [*Superheroes: A Modern Mythology*, 1992], we may argue that without villains (like Osama bin Laden) in the «real» world, there would be no meaningful existence for a regime that devotes itself to his capture and the supposed eradication of terror. (Toh, 2010: 138)

4.3. Los temas.

4.3.1. «Your system is broken.» *La inoperancia e insuficiencia de la justicia (de los tribunales).*

El acercamiento al tema de la justicia desde la ideología conservadora es ya un lugar común en la narrativa audiovisual estadounidense. Los héroes, superhéroes, o vigilantes, conseguían alargar el corto brazo de la justicia y llegar hasta donde los tribunales no podían, ya fuera por incapacidad, por debilidad, o por ataduras y trabas legales. Esta figura del justiciero vengativo, que pagaba a los malvados con su propia moneda, no dio el salto definitivo a la gran pantalla hasta que el Código Hays, que protegía la imagen que se daban en el cine de los tribunales de justicia, a la vez que denostaba la idea de venganza («Revenge in modern times shall not be justified»), fue oficialmente abolido a mediados de los años 60.

La década de los 70 nos trajo por ejemplo a *Dirty Harry* (1971, 1973, 1976, 1983, 1988), que con sus métodos expeditivos, su Magnum 45 y su afinado instinto para detectar criminales, conseguía arreglar los desaguisados que cometían los blandos tribunales de San Francisco. La misma década, entrando más en los 80, nos trajo la saga *Death Wish* (1974, 1982, 1985, 1987, 1994), el justiciero

de la noche, que explotó el sadismo y la violencia de los criminales para movernos a aceptar la violencia con que Charles Bronson les correspondía. Esta última saga, a las que podemos sumar las también protagonizada por Bronson y dirigidas por J. Lee Thompson *10 to Midnight* (Al filo de la media noche, 1983), y *Murphy's Law* (La ley de Murphy, 1986) aventajan a la anterior también en el intento de criminalización de toda una joven generación, la que se opuso a la guerra de Vietnam y lo manifestó en las calles. Mientras que Harry Callahan era un policía solitario con un sentido del deber y de la justicia menos laxo que el resto de sus compañeros (y que el alcalde de San Francisco), Paul Kersey era un civil, un arquitecto que se convertía en justiciero debido a la brutal pérdida de su mujer y su hija a manos de unos jóvenes y psicópatas delincuentes con aspecto punk. La misma motivación, recordemos, que Batman y Ra's al Ghul. El primer acto de justicia de Paul Kersey es, desde luego, vengar la muerte de sus seres queridos.

Algo parecido sucede con el sheriff de un pueblo de Tennessee, Buford Pusser, que accede al cargo en su ciudad natal después de ser apaleado salvajemente, y se convierte en el incorruptible azote del crimen. (*Walking Tall*, 1973, 1975, 1977, *reboot* en 2004, 2007)

Las películas y series de televisión que utilizan este lugar común, la justicia inoperante y blanda y la necesidad del justiciero extra-legal, deben contarse ya por cientos. Como una de sus más completas expresiones podemos citar la serie *Dexter* (2006-2013), cuya trama se basa en la vida de un asesino en serie que trabaja como forense para la policía de Miami, y que se dedica a asesinar y descuartizar asesinos que han quedado libres tras pasar por los tribunales. La saga de películas *Saw* (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009 y 2010) tienen un argumento similar en este sentido: el protagonista se vuelve loco tras morir su esposa embarazada a manos de un yonki y se dedica desde entonces a tomarse la justicia por su mano, diseñando artificios y juegos para torturar a los malvados a los que la justicia de los tribunales no ha conseguido llegar. Desde luego la estricta moral del torturador

Jigsaw le lleva a considerar malvados incluso a las personas que consumen drogas o a un policía que se inventa pruebas para condenar a unos traficantes, y con ellos se entretiene en sus sádicos juegos. Douglas Keller (2010: 8) denomina esta moralidad «Vengeance-Outside-the-Law morality», y sobre ella se establece en *Batman Begins* el debate que trataremos a continuación.

En efecto, sin llegar a los límites de sadismo que se muestran en *Death Wish* o *Saw*, *Batman Begins* es una de estas películas. No sólo se sirve del lugar común (del tópico), sino que además, como hemos mencionado, establece un debate sobre si esta práctica extra-legal puede considerarse venganza o justicia.

La puesta en escena de la inoperancia de la justicia se realiza principalmente a través del personaje de Rachel, que trabaja con el Fiscal del Distrito, y que ve cómo los criminales de Gotham son repetidamente puestos en libertad o enviados a un sanatorio mental en vez de a la cárcel.

RACHEL (*reprochándole al doctor Crane tras un juicio*): This is the third of Falcone's thugs you've had declared insane... and moved into your asylum.

Dr CRANE: The work offered by organized crime must have an attraction to the insane.

RACHEL: Or the corrupt. (00:41:49)

Unos minutos antes de esta escena (algunos años antes en la cronología de la película), el joven Bruce reniega ante Rachel del sistema judicial que va a soltar al asesino de sus padres con esta frase: «Your system is broken.»

Enseguida volveremos sobre ella.

4.3.2. *¿Venganza o justicia?*

El tema de la venganza o la justicia es presentado como un aprendizaje de Bruce Wayne, que se enfrenta a su deseo de venganza y acaba superando una emoción individual para abrazar un concepto general: la justicia. Tiene una influencia negativa, que es Ra's al Ghul, con su alto concepto de la venganza y su distorsionado ideal de justicia, y una positiva, que es Rachel, la cual diferencia claramente entre ambas y se dedica como sabemos a trabajar por la justicia como ayudante del fiscal. El sendero de Bruce hacia una más elevada moralidad se representa en tres momentos principales.

1. Ya mencionamos arriba la conversación en que Rachel le habla a Bruce de la justicia, cuando culpa de la miseria de Gotham al traficante Falcone (00:25:09). El extracto siguiente es el comienzo de esa conversación. Ambos salen de los juzgados donde acaban de presenciar el asesinato de Chill, el hombre que a su vez asesinó a sus padres. Bruce sugiere que quizás deba agradecer a Falcone que ordenase matarle, Rachel no le cree (no sabe aún que Bruce planeaba también matarle).

RACHEL: You don't mean that.

BRUCE: What if I do, Rachel? My parents deserved justice.

RACHEL: You're not talking about justice. You're talking about revenge.

BRUCE: Sometimes, they're the same.

RACHEL: No, they're never the same. Justice is about harmony. Revenge is about you making yourself feel better. It's why we have an impartial system.

BRUCE: Your system is broken.

Con esta última frase, añadida a las citadas quejas de Rachel, vuelve a quedar patente que el sistema judicial no funciona, y lo necesario que es, para mantener la justicia, otro modelo más eficaz, como por ejemplo un justiciero enmascarado. El joven Bruce, ardiendo en el fuego de la venganza, considera que son lo mismo. Rachel tiene muy claro que una tiene que ver con la armonía social y otra con los sentimientos personales.

2. Tras esta conversación (desde el punto de vista del orden narrativo, en el orden cronológico de la vida de Bruce la conversación que extraeremos ahora es previa a la que acabamos de relatar), el joven Bruce decide estudiar la mente de los criminales y acaba encarcelado en China, donde conoce a Ra's al Ghul. Después del entrenamiento con sable sobre el hielo, Ra's al Ghul confiesa a Bruce que entiende su odio porque él vivió una situación similar (ya citamos parte de este pasaje al tratar las motivaciones de Ra's al Ghul):

RA'S: That impossible anger strangling the grief until the memory of your loved one is just poison in

your veins. And one day, you catch yourself wishing the person you loved had never existed so you'd be spared your pain. I wasn't always here in the mountains. Once, I had a wife. My great love. She was taken from me. Like you, I was forced to learn there are those without decency who must be fought without hesitation, without pity. Your anger gives you great power. But if you let it, it will destroy you as it almost did me.

BRUCE: What stopped it?

RA'S: Vengeance.

BRUCE: That's no help to me.

RA'S: Why, Bruce? Why could you not avenge your parents? (00:19:14)

La secuencia siguiente responde a esta pregunta. En realidad, Bruce no vengó a sus padres porque se le adelantaron. Cuando responde que la venganza no le ayuda, lo hace desde la posición del vengador frustrado, no desde una posición semejante a la de Ra's al Ghul, que satisfizo su deseo y vivió la emoción que aparentemente le salvó de la locura, aunque en realidad le consumió y le convirtió en un fanático de la justicia mal entendida.

A la pregunta de Bruce de qué le pasará a un agricultor que mató a un vecino para quedarse con sus tierras, Ra's al Ghul responde:

Justice. Crime cannot be tolerated. Criminals thrive on the indulgence of society's understanding.
(00:17:38)

3. La conclusión del tema, el aprendizaje de Bruce de que la justicia es una cosa y la venganza otra, llega al final de la película. Rachel visita a Bruce sobre los escombros de la mansión Wayne, y tras la reconciliación, llega el momento en el cual ella renuncia a su amor porque Batman es la verdadera cara de Bruce Wayne, y Gotham necesita a Batman más que ella. (Las dos cosas no pueden ser porque Batman tienen enemigos y no quiere poner en peligro la vida de una pareja. Ya señalamos la incongruencia de este planteamiento, ya que Harvey Dent también tenía muchos enemigos que deseaban su muerte, y Rachel era su novia y pensaba casarse con él). El comienzo de la conversación es el siguiente:

BRUCE: I'm sorry I didn't tell you, Rachel [*que era Batman*].

RACHEL: No. No, Bruce... I'm sorry. The day that Chill died, I... I said terrible things.

BRUCE: But true things. I was a coward with a gun... and justice is about more than revenge, so thank you. (02:06:22)

Bruce Wayne se ha convencido de que la venganza no es lo mismo que la justicia, que ésta está relacionada con la armonía social, y aquella con un sentimiento personal. Ésta podría ser perfectamente la «enseñanza» principal de la película. Sin embargo, quizás debamos hacernos algunas preguntas al respecto.

Por ejemplo, ¿existe alguna diferencia real entre *los resultados* de un comportamiento vengativo y

otro justiciero? Al menos para Bruce Wayne no existe esta diferencia, ya que su planeada venganza fue ejecutada por otra persona, una sicario de Falcone disfrazada de reportera. Una posible interpretación de este hecho es que el guión muestra un rechazo aparente pero no real del sentimiento de venganza. No se permite a Bruce matar al asesino de sus padres pero tampoco se le permite perdonarle la vida tras su aprendizaje. La salida es que otra persona lleve a cabo la ejecución, en una introducción de un elemento *ad hoc* del guión, que no es más que una solución intermedia pero bastante aclaratoria del germen ideológico que alimenta la película. De esta forma se expresa una tenue condena del deseo de venganza y a la vez se da cumplimiento del mismo, quedando, en el fondo, justificado.

La venganza, que es una emoción personal, toma la forma de la justicia, que es un concepto sobre la sociedad.

Si una interpretación superficial nos conduce al aprendizaje moral de Bruce Wayne, una interpretación algo más profunda de la película nos lleva a concluir que en realidad lo que se nos está proponiendo es que el objetivo de la venganza es el mismo que el de la justicia. Es decir, se está convirtiendo la venganza en justicia, se está *justificando* la venganza.

Quizás se comprenda mejor este propósito de justificar la venganza si lo relacionamos con los hechos de la vida real que marcaron el comienzo del siglo XXI en Estados Unidos, y por extensión de gran parte del resto del mundo. Hablamos obviamente del atentado contra las Torres Gemelas y la posterior guerra de Afganistán. Las Torres Gemelas aparecen en la película evocadas, de forma inequívoca, en un par de ocasiones, o en un par de edificios: la mansión Wayne, que acaba convertida en una *Zona Cero* de escombros y cenizas¹⁸, y la Torre Wayne, hacia la que se dirigía

¹⁸ El término «Ground zero» es usado tradicionalmente para el punto de la superficie de la tierra donde explota una bomba atómica. Estos lugares están señalados con monumentos conmemorativos de las víctimas en Hiroshima y Nagasaki. Desde el once de septiembre de 2001 se popularizó esta denominación para el lugar de Manhattan donde

Ra's al Ghul *volando* en un tren de altura para consumir su destrucción del imperio decadente. (Precisamente el mismo discurso que mantiene el mediático terrorismo islamista.)

Un simbolismo tan evidente (y recurrente), conecta con el debate que se vivió en el mundo entero tras la invasión estadounidense de Afganistán, tras la pista de Bin Laden y posiblemente con otros intereses en mente. ¿Estaba justificada la invasión y ocupación, con el sufrimiento y muertes que esto conlleva, por la búsqueda de un grupo de personas, aunque fuesen los terroristas más sanguinarios? ¿O se trataba de una venganza contra pueblo que supuestamente apoyó al terrorista y se alegró del atentado (en imágenes televisadas que luego se demostró no correspondían a la información que se relataba)? ¿Lo que estaban llevado a cabo el gobierno y el ejército estadounidense era una venganza o un acto de justicia? ¿Lo que sentía gran parte del pueblo estadounidense (que los culpables y todos los que les apoyaban debían pagar por ello con su vida) era ansia de venganza o deseo de justicia? ¿Estaba la Justicia con mayúsculas de su parte?

Batman Begins, estrenada cuatro años después del atentado, interviene en este debate para transmitirnos de forma sutil la identificación de la venganza con la justicia, y lo inadecuado de los juicios y de un sistema legal ineficiente y demasiado blando contra los criminales cuya culpabilidad está más que probada. Recordemos que Estados Unidos es uno de los países que no ha firmado el acuerdo del Tribunal Penal Internacional.

Un año antes de *Batman Begins* llegó a las pantallas una nueva versión de *The Punisher* (Jonathan Hensleigh, 2004), un vigilante basado en los cómics de la Marvel, cuyo protagonista hacía la siguiente declaración de intenciones antes de enfrentarse a los malvados mafiosos cubanos:

estaba las Torres Gemelas.

FRANK CASTLE: I leave this as a declaration of intent, so no one will be confused.

One:

Sic vis pacem para bellum. Latin. The boot camp sergeant made us recite it like a prayer. *Sic vis pacem para bellum*, «If you want peace, prepare for war.»

Number two:

Frank Castle is dead. He died with his family.

Number three:

In certain extreme situations, the law is inadequate. In order to shame its inadequacy, it is necessary to act outside the law, to pursue natural justice. This is not vengeance. Revenge is not a valid motive, it's an emotional response. No, not vengeance... punishment. (01:31:47)

Como vemos, una intervención bastante más directa en el debate.

The Punisher comparte muchas' similitudes con *Batman Begins*, como el mencionado debate sobre la venganza y la justicia, además de la evocación del atentado contra las Torres Gemelas. Si la comparamos con *The Dark Knight*, comparten la justificación de la tortura para extraer información y la criminalización del «otro» (cubanos, negros, rusos, extranjeros en general).

Los ejemplos son múltiples: la serie de televisión *24* tiene como *leitmotifs* la venganza/justicia del héroe, junto con la aparición de la tortura justificada de los *buenos* e injustificada de los *malos*:

Protagonist Jack Bauer (played by Kiefer Sutherland) came to represent the indestructible superhero who embodied American fantasies of mastery and revenge in the developing War on Terror. (Hassler-Forest, 2012: 165)

En definitiva, a pesar de que Batman «es fuerte cada vez que tiene la vida de un malhechor en sus manos y cuando siente la tentación de dejar que la venganza acabe con la justicia» (cómic *La novia del Demonio*, Barr y Grindberg, 1991: 82), en *Batman Begins* no existe ninguna diferencia entre los resultados de un comportamiento vengativo y comportamiento que persigue la justicia, exceptuando la de que el justo consigue su venganza sin mancharse las manos de sangre.

4.3.3. *La Liga de las Sombras, el Eje del Mal, y el atentado contra las Torres Gemelas.*

Una vez localizada la acción en Estados Unidos, y conociendo mínimamente la política exterior de este país y su propaganda al respecto, es una inferencia bastante razonable pensar que la mencionada «Liga de las Sombras» no sea más que un *alter ego* del archiconocido Eje del Mal, o incluso de forma más concreta, la propia Al Qaeda. Esta es por ejemplo la opinión, ya citada, de Michael Marano en el libro *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, de J. M. Tyree en *Film Quarterly*, o de Hassler-Forest en *Capitalist Superheroes*:

An organization led by Henri Ducard (Liam Neeson) called The League of Shadows, who appear to be a cross between a group of Tibetan (sic) ninjas and an Al Qaeda-like terrorist organization dedicated to destroying a succession of historical empires when they became too «decadent.» (Tyree, 2009: 31)

The League of the Shadows corresponds directly with the terrorist cell structure associated with Al Qaeda and its extremist agenda. (Hassler-Forest, 2012:94)

Desde luego las coincidencias de discurso entre la «Liga de las Sombras» y el discurso islamista, que señala a Estados Unidos como el «Gran Satán» (término que al parecer acuñó el ayatolá Jomeini, por ejemplo Buck, 2009: 138-9) son bastante patentes:

Falso RA'S AL GHUL: You cannot lead these men unless you are prepared to do what is necessary to defeat evil.

BRUCE: And where would I be leading these men?

Falso RA'S AL GHUL: Gotham. As Gotham's favored son you will be ideally placed to strike at the heart of criminality.

BRUCE: How?

Falso RA'S AL GHUL: Gotham's time has come. Like Constantinople or Rome before it the city has become a breeding ground for suffering and injustice. It is beyond saving and must be allowed to die. This is the most important function of the League of Shadows. It is one we've performed for centuries. Gotham... must be destroyed. (00:35:28)

La propuesta de Ra's al Ghul es desde luego la de sostener una «guerra santa» contra el Imperio, encarnado por Estados Unidos tras Constantinopla o Roma.

Es un hecho bastante estudiado que Estados Unidos plantea sus políticas interior y exterior en términos muy cercanos a la religión, como una lucha entre el Bien y el Mal, en un estilo que no por coincidencia es similar al utilizado en las películas de Hollywood. Como reza desde el título mismo el libro de Michel Valantin, *Washington, el Pentágono y Hollywood: Tres actores de una estrategia global*, las instancias del poder colaboran entre ellas para su perpetuación. El poder político-militar (Washington-Pentágono) necesita y utiliza el poder simbólico, poder que ha recaído históricamente en la religión, y que desde hace pocos siglos comparten la religión y los llamados medios de comunicación de masas.

No hay otra democracia en el mundo cuyo discurso oficial tenga tan presente aspectos religiosos tales como los deseos de Dios, el destino de una nación («Manifest Destiny», el «Destino Manifiesto» en la traducción al castellano de Valantin, J.M. (2008: 13), el «Evidente Destino» en la traducción al castellano de Stonor Saunder, (2001: 45)), la encarnación del pueblo elegido o la demonización del enemigo (a la vez que el endiosamiento propio). Véase por ejemplo el artículo de Richard De Zoysa en *Contemporary Politics* «America's foreign policy: Manifest Destiny or Great Satan?».

Aún resuena en nuestras cabezas aquella famosa afirmación de George Bush Jr. de que Dios le hablaba, de la cual los medios de comunicación se hicieron eco. Por ejemplo el artículo de *The Guardian* del 7 de octubre de 2005: «George Bush: 'God told me to end the tyranny in Iraq'», en el que se afirma que Bush, renacido al cristianismo a la edad de 40 años, es uno de los líderes políticos más religiosos que ha ocupado la Casa Blanca. Pero más allá de lo anecdótico (o de lo

esperpéntico), nos quedamos con que la historia mítico-religiosa de la Fundación y el Destino de los Estados Unidos en América y en el mundo tiene, aparentemente, un fuerte enraizamiento en el ideario colectivo de aquel país

La «Liga de las Sombras», como reza la propaganda sobre las motivaciones del supuesto Eje del Mal, es la enemiga acérrima del imperio corrupto que ejerce su poder sobre el mundo. En conversación del verdadero Ra's al Ghul con Bruce, posterior a la citada arriba:

RA'S: The League of Shadows has been a check against human corruption for thousands of years. We sacked Rome. Loaded trade ships with plague rats. Burned London to the ground. Every time a civilization reaches the pinnacle of its decadence we return to restore the balance.

BRUCE: Gotham isn't beyond saving. Give me more time. There are good people here. (01:46:07)

Éste episodio, en el que Bruce pide más tiempo a Ra's argumentando que hay buena gente en Gotham, no puede menos que recordarnos el relatado en el Génesis sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuando Abraham intercede ante Dios por la salvación de sendas ciudades, sin éxito:

Acercósele [Abraham a Yahvé], pues, y le dijo: «¿Pero vas a exterminar juntamente al justo con el malvado? Si hubiera cincuenta justos en la ciudad, ¿los exterminarías acaso y no perdonarías al lugar por los cincuenta justos? Lejos de ti obrar así, matar al justo con el malvado y que sea el justo como el malvado; lejos eso de ti; el juez de la tierra toda ¿no va a hacer justicia?» Y le dijo Yahvé: «Si hallare en Sodoma cincuenta justos, perdonaría por ellos a todo el lugar». Prosiguió Abraham y dijo: «Mira, te

ruego, ya que he comenzado a hablar a mi Señor, aunque soy polvo y cenizas: Si de los cincuenta faltaren cinco, ¿destruirías por los cinco a toda la ciudad?» y le contestó: «No la destruiría si hallase allí cuarenta y cinco justos.» (Génesis 18, 23-33. Texto de Nácar-Colunga.)

Y así prosigue Abraham hasta sacar la promesa a Yahvé de no destruir la ciudad si encuentra a diez justos. Es bien sabido que Sodoma (y también Gomorra, que no se menciona aquí) fue destruida.

Ra's al Ghul se arroga una postura muy divina en su intención de castigar al mundo por su corrupción y maldad:

Viendo Yahvé cuánto había crecido la maldad del hombre sobre la tierra y cómo todos sus pensamientos y deseos de su corazón sólo y siempre tendían al mal, se arrepintió de haber hecho al hombre en la tierra, doliéndose grandemente en su corazón, y dijo: «Voy a exterminar al hombre que creé de sobre la faz de la tierra, al hombre, a los animales, a los reptiles y hasta las aves del cielo, pues me pesa de haberlos hecho». Pero Noé halló gracia a los ojos de Yahvé. (Génesis 6, 5-8)

La tierra estaba corrompida ante Dios y llena de violencias. Viendo, pues, Dios que toda la tierra era corrupción, pues toda la carne había corrompido su camino sobre la tierra, dijo a Noé: «Veo venir el fin de todos, pues la tierra está toda llena de violencias y voy a exterminarlos con la tierra. Hazte un arca de maderas resinosas [...]. (Génesis 6, 11-14)

Roma y Londres, las dos cabeceras de Imperios mencionadas (mediadas históricamente por una especie de Edad Media ventilada sin Imperio dominante con la alusión a la peste, es decir, obviando el imperio español cuyo cénit se sitúa en el siglo XVI), son paradigma del orden y la civilización,

frente a los bárbaros y salvajes. Igual que Estados Unidos durante su conquista del oeste. La composición de la Liga de define aquí por las cosas a las que se opone y por sus acciones criminales contra ellas.

La justificación que tiene la Liga para intentar destruir Gotham es, ciertamente, y como es preceptivo para la narrativa hollywoodiense, muy confusa: «Tomorrow the world will watch in horror as its greatest city destroys itself. The movement back to harmony will be unstoppable this time.» ¿Significa restaurar la armonía equilibrar los poderes entre las potencias mundiales y acabar con el dominio de un sólo imperio? ¿O simplemente es el delirio de un hombre y una organización megalomaniacos?

Nada que ver con las motivaciones del propio Ra's en algunos de los cómics, en donde su odio hacia la civilización dominante se justifica por la destrucción que ésta ha provocado en el planeta. Esta motivación, bastante certera y hasta cierto punto comprensible (otra cosa es que se comparta), es negada al personaje en la película, en favor de una nebulosa megalomaniaca de tintes milenaristas difícil de comprender (y de compartir).

Lo que si está claro es que el atentado planeado por Ra's al Ghul contra la mayor ciudad del mundo, evidentemente Nueva York, es una rememoración de lo sucedido en las Torres Gemelas. El hecho mismo de que la Torre Wayne esté situada, como nos informa Thomas Wayne, en el centro de la ciudad, y de que el tren en altura se dirija a toda velocidad hacia ella para cumplir su cometido terrorista de destrucción de la ciudad entera, es buena prueba de ello. No es sin embargo, como ya mencionamos, la única referencia a la destrucción de Torres Gemelas. La misma mansión Wayne, ésta sí destruida por el terrorista, se transforma en una «Zona Cero» sobre la que el protagonista es entronizado por Rachel y Alfred (y refrendado por su padre y Dios padre) en su papel de guardián

del mundo. Como la civilización a la que representa, la mansión Wayne se volverá a construir «ladrillo a ladrillo». Rachel renuncia a su amor para no entorpecer al vigilante. Y Alfred sugiere que es una buena oportunidad para mejorar los cimientos/cueva que sirven de base al caballero oscuro.

Esta última afirmación de Alfred puede tomarse, desde luego, a nivel evocativo, como la constatación de la oportunidad de reafirmar el poder de Estados Unidos sobre el mundo gracias a su labor de guardián implacable. Sobre las ruinas de la Zona Cero se declara explícitamente la intención de reforzar este poder, el comienzo del Nuevo (Viejo) Orden Mundial.

4.3.4.Simbología cristiana subliminal.

Es sobre estos cimientos de la mansión donde Rachel menciona a Bruce que su padre estaría orgulloso de él, y donde encontramos la clara referencia al Dios cristiano, en el símbolo de la cruz que puede verse sobre la cabeza de Rachel durante unos segundos, justo cuando pronuncia esta frase. La cruz está formada por la luz del sol entrando por una ventana de la derruida pared, y si falta confirmación sobre la intencionalidad del mecanismo de asociación subliminal, el contraplano de Bruce tiene como fondo la típica puesta de sol con las nubes que dejan pasar los rayos del astro rey. De nuevo un símbolo de Dios que toda persona familiarizada con el cristianismo reconoce, aquí al menos en un nivel emocional.



Thomas Wayne, como padre santo que fue, descansa en el Cielo junto a Dios padre, y desde allá está orgulloso de su hijo. Bruce Wayne es, en cierta forma, el hijo de Dios en la tierra, el representante del Bien. Un mecanismo muy similar lo encontrábamos en *The Lion King*, donde se asocia directamente a Mufasa con Dios, y a Simba con el hijo de Dios en la tierra. Ambos, Simba y Batman, personifican además a la nación cuyo destino es gobernar el mundo, y salvarlo de forma recurrente de las garras del Maligno.

A este respecto, el paralelismo entre los dos personajes queda muy claro si nos situamos en sus respectivas infancias y recordamos que, en un caso, su padre el rey león, y en otro, un directivo del consejo de administración (Sr Earle/Rutger Hauer) en nombre de su padre muerto, informan a nuestros jóvenes protagonistas de su *destino* como máximos dirigentes del reino y el imperio:

MUFASA: Look, Simba. Everything the light touches is our kingdom.

SIMBA: Wow.

MUFASA: A king's time as ruler rises and falls like the sun. One day, Simba, the sun will set on my time here and will rise with you as the new king.

SIMBA: And this'll all be mine?

MUFASA: Everything. Everything the light touches.

SIMBA: What about that shadowy place?

MUFASA: That's beyond our borders. (00:08:24.)

Y:

Mr EARLE: We will be watching the Empire, when you grow, it, ll be waiting for you. (00:16:00)

Este destino político y económico es, insistimos, refrendado por la simbología cristiana presente en ambas películas, que conecta con la mitología fundacional y el imaginario colectivo estadounidense.

Bruce Wayne, como Simba, encuentra el límite a su poder en el lugar donde habitan las sombras (a shadowy place), tal vez donde habita la «Liga de las Sombras» (League of the Shadows).

4.3.5.El vigilante y los ejemplos dramáticos «para hacer reaccionar a la gente».

La idea de que Batman no es un vigilante, sino algo más, aparece en dos de ocasiones de forma explícita, y en otras de forma implícita. Comencemos por las explícitas. En la primera de ellas Ra's al Ghul convence a Bruce de que la «Liga de las Sombras» no está compuesta por vigilantes, sino por personas que son devotas de un ideal, y que por ello es indestructible, es leyenda.

BRUCE WAYNE: You're vigilantes.

RA'S AL GHUL: No, no, no. A vigilante is just a man lost in the scramble for his own gratification. He

can be destroyed or locked up. But if you make yourself more than just a man, if you devote yourself to an ideal and if they can't stop you then you become something else entirely.

BRUCE WAYNE: Which is?

RA'S AL GHUL: Legend, Mr. Wayne. (00:04:53)

En la segunda ocasión se reafirma la misma idea. Alfred, enfadado por el espectáculo que ha dado Batman en una persecución delante de la policía, le reprocha a Bruce que se lleve sus actividades al terreno personal, intentado probarse a sí mismo. En realidad sabemos que Alfred se equivoca en esta ocasión:

ALFRED: You're getting lost inside this monster of yours.

BRUCE: I'm using this monster to help other people, just like my father did.

ALFRED: For Thomas Wayne, helping others wasn't about proving anything to anyone, including himself.

BRUCE: It's Rachel, Alfred. She was dying. She's downstairs, sedated. I need you to take her home.

ALFRED: Well, we both care for Rachel, but what you're doing has to be beyond that. It can't be personal, or you're just a vigilante. (01:39:45)

La aparente conclusión es que Batman es más que un vigilante porque encarna un ideal, no el ideal destructivo de la «Liga de las Sombras», capaz como veremos en *The Dark Knight Rises* de convencer a sus acólitos de que se inmolen, sino un ideal positivo, de esperanza para los habitantes de Gotham. Sus motivaciones no son personales, como parecen ser las de los vigilantes según Alfred, sino que son las de ayudar a la gente de Gotham, tal y como hacía su padre:

BRUCE: I want to show the people their city doesn't belong to the criminals and the corrupt.

ALFRED: In the depression, your father nearly bankrupted Wayne Enterprises combating poverty. He believed his example could inspire the wealthy of Gotham to save their city. (00:41:38)

La conclusión parece ser, en fin, que la guía de Batman es el ideal de justicia, no el deseo personal de mantener la justicia, ni por supuesto el de venganza.

En cualquier caso, sospechamos que cualquier vigilante que se precie no se daría ese nombre a sí mismo, y que se adscribiría en la devoción de un ideal de un mundo mejor y en la ayuda desinteresada del prójimo. Vamos, que es intrínseco a la esencia del vigilante considerarse a sí mismo más que un vigilante. Exactamente como hace Ra's al Ghul.

Encontramos si embargo una idea, una premisa, digna de resaltar, expresada por Bruce cuando está tomando la decisión de convertirse en un vigilante. Seguimos con la continuación del diálogo arriba citado:

BRUCE: Did it?

ALFRED: In a way. Their murder shocked the wealthy and the powerful into action.

BRUCE: People need dramatic examples to shake them out of apathy. I can't do that as Bruce Wayne. As a man, I'm flesh and blood, I can be ignored, destroyed. But as a symbol.... As a symbol, I can be incorruptible. I can be everlasting.

ALFRED: What symbol?

BRUCE: Something elemental, something terrifying. (00:41:53)

Lo que nos interesa es la mención al *shock* como elemento movilizador. A la necesidad que la gente tiene de ejemplos dramáticos para desembarazarse de su apatía. Esta idea es tremendamente cercana a la necesidad de un ejemplo dramático para movilizar/manipular la opinión de las personas. Una idea muy trabajada y utilizada propagandísticamente a lo largo de la historia. Ya mencionamos, centrados en la historia de las intervenciones militares de Estados Unidos, los casos de las guerras de Cuba («Remember the Maine and to hell with Spain!»), la Primera Guerra Mundial (la comisión Creel), la Segunda Guerra Mundial (Pearl Harbor), la guerra de Vietnam (el incidente del Golfo de Tonkin), la primera guerra de Iraq (invasión de Iraq a Kuwait), o las guerras de Afganistán y la segunda guerra de Iraq (atentado a Nueva York y Washington).

La idea, según la desarrolla Naomi Klein en *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, es la de aprovechar el estado de *shock* provocado en la sociedad por lo que podríamos llamar un «ejemplo dramático» para imponer medidas políticas y económicas que no serían

admitidas en un estado de normalidad:

En uno de sus ensayos más influyentes, [Milton] Friedman articuló el núcleo de la panacea táctica del capitalismo contemporáneo, lo que yo denomino doctrina del *shock*. Observó que «sólo una crisis -real o percibida- da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis tiene lugar, las acciones que se llevan a cabo dependen de las ideas que flotan en el ambiente. Creo que ésa ha de ser nuestra función básica: desarrollar alternativas políticas existentes, para mantenerlas vivas y activas hasta que lo políticamente imposible se vuelve políticamente inevitable.» [...] Y una vez desatada la crisis, el profesor de la Universidad de Chicago estaba convencido de que era de la mayor importancia actuar con rapidez, para imponer los cambios rápida e irreversiblemente, antes de que la sociedad afectada volviera a instalarse en la «tiranía del *statu quo*». (Klein, 2007: 27)

Esta descripción nos recuerda poderosamente al documento elaborado por el Think Tank «Project for the New American Century: «Rebuilding America's Defenses», donde se hace referencia a la necesidad de un Nuevo Pearl Harbor para implementar las políticas propuestas sin la oposición del pueblo estadounidense y la política internacional.

Bruce Wayne habla de ejemplos dramáticos para hacer reaccionar a la gente, cuando en realidad el efecto deseado y logrado es precisamente el contrario, que las personas no reaccionen ante unas medidas que empeoran sus vidas y recortan sus libertades. Medidas como la Ley Patriótica instaurada en septiembre de 2001 en estados Unidos, la ampliación de poderes a las agencias de espionaje con la FISA, o la Ley Dent, ésta última en el «universo Batman».

La acción a la que se moviliza a la gente es, en realidad, el direccionamiento de la opinión pública

en el sentido de lograr el apoyo a las acciones emprendidas con el gobierno en el exterior, como una guerra que seguramente causará bajas en el ejército estadounidense, son hablar de las que se causará en el enemigo a batir. En definitiva, acción (no propia sino mediada por el gobierno) e inacción que conducen a un mismo camino: la creación de consentimiento.

4.3.6. Persecución automovilística e incitación al consumo.

Se dan dos persecuciones en la película, más un momento de prueba del vehículo que Lucius Fox muestra a Bruce Wayne. En la primera intervienen el batmóvil y una docena de coches de policía. La segunda es una carrera contra reloj del tren y el batmóvil, conducido en este caso por Jim Gordon. La primera dura unos cuatro minutos y medio, la segunda más o menos lo mismo, y la prueba del futuro batmóvil algo menos de un minuto, lo que sumado son unos diez minutos, es decir algo más de un 7% de la película.

La admiración por el batmóvil es mostrada en varias ocasiones, por varios policías (uno lo describe como un tanque y otro insiste en que se lo describan hasta que lo ve con sus propios ojos), un indigente negro con rastas («Nice ride»), Jim Gordon («I've gotta get me one of those»), y el propio Bruce Wayne, en otras dos ocasiones. («Does it come in black?» le pregunta a Fox tras probarlo, y «You should see my other one» le dice a un botones que muestra su admiración por el Lamborghini que conduce el millonario).

Justine Toh, en su artículo, «The Tools and Toys of the War (on Terror): Consumer Desire, Military Fetish, and Regime Change in *Batman Begins*», describe la bat-armadura y el batmóvil como inequívocos emblemas del «military-industrial-entertainment complex» (2010: 128). Quizás una

derivación, ya que no es en esencia una traducción al ampliar el contenido del término, sería la de «complejo militar-industrial-espectacular», tomando espectacular como lo hemos hecho aquí antes, en el sentido «debordiano» del término. Es decir, refiriéndose como «espectáculo» a la esfera simbólica emanada desde las instancias de poder como primera y más importante actividad de control social, en la que se incluye entretenimiento, información, y el espectáculo de debate público que tan pésimamente representa la clase política de la democracia moderna.

Toh apunta además tanto a la militarización de la vida civil como a la incitación al consumo, presente en el fetichismo de los «juguetes» de Batman y la admiración mostrada por ellos en las películas. Ya en *Batman* (1989), el Joker muestra su deseo sobre los «juguetes» de su enemigo con las siguientes palabras: «Where does he get those wonderful toys?»

El batmóvil es obviamente una versión mejorada del Hummer, la versión civil del vehículo de asalto del ejército estadounidense Humvee, y cuya primera venta fue, en una ostentadora campaña de publicidad, a manos de Arnold Schwarzenegger (Toh, 2010: 131, citando a su vez el artículo de Stephen Graham para *City* 8.2, 2004, pp 165-196: «Postmortem Cities Off: Urban Infrastructure and US Air Power»).

La incitación al consumo de vehículos es una tónica general en el cine de Hollywood. En este caso acompañada por la incitación al consumo de «seguridad», una industria boyante en tiempos de crisis.

In the Hummer, domestic desire for comfort and safety relies on a consumer-friendly military solution, but one that enforces greater *insecurity*, not least because these vehicles are more than capable of terrorizing the streets upon which they are driven. While SUVs [sports utility vehicle] promise safety

for the occupant of the vehicle, it is safety at the expense of other drivers on the road in less fortified cars, who are implicitly constituted as potential enemies. (Toh, 2010: 131)

Aunque Toh no cita la escena, la incitación al consumo de «juguetes» dirigida al público infantil tampoco falta en *Batman Begins*. Nos referimos al momento en que Batman se encuentra con un niño (Jack Gleeson) en un balcón de Gotham, y éste afirma, con la boca abierta, que sus amigos no le creerán cuando les cuente que ha visto a Batman en persona. Por respuesta, Batman le tira el «juguete» que está usando en ese momento, con idea suponemos de que sus amigos le crean. La admiración al vigilante enmascarado es respondida, en el caso de un niño, con el regalo del juguete, cuya posesión satisfará los deseos de emulación del niño. De forma recurrente, el encuentro del niño con el superhéroe sirve como plataforma de ventas de figuritas más o menos animadas. En este caso se propone, además, como acabamos de mostrar el consumo de la infinidad de complementos que suponemos acompañan a las figuras de los héroes.

Armas, vehículos y frecuentemente *merchandising* son elementos indispensables para financiar adecuadamente un blockbuster.

4.3.7. Pánico en las calles de Gotham. El negocio del miedo.

El hecho de que el objetivo de Ra's al Ghul sea provocar el pánico («the word is panic»), aunque sea a través de una droga, es un rememoramiento cercano a lo que sintió la sociedad estadounidense, y sobre todo la ciudad de Nueva York, aquel once de septiembre de 2001. Provocar el pánico es un objetivo de ambos bandos, los que lucha por el mal y los que luchan por el triunfo del bien.

The 9/11 terrorist exploited airplanes, while the Madrid 2004 and the London 2005 bombers delivered their attacks via trains and buses. The destruction of infrastructure is only one outcome of such attack; another result is the spreading of panic and fear throughout the populace. (Toh, 2010: 133)

La consigna de *Batman Begins* es volver el miedo contra los que se aprovechan de los temerosos. Usar el miedo contra el lado oscuro de la fuerza, quedando siempre meridianamente claro que «nuestros» líderes lo usan desde el lado luminoso de la misma, ya se llamen Batman, Bush, Obama o Reagan, como éste último nos recordaba en términos netamente orwellianos:

The Strategic Defense Initiative has been labeled *Star Wars*, but it isn't about war; it's about peace. It isn't about retaliation; it's about prevention. *It isn't about fear; it's about hope*. And in that struggle, if you'll pardon my stealing a film line: The force is with us. (Ronald Reagan en 1985, citado por Toh, 2010: 134. Subrayado nuestro)

La SDI es uno de los mejores ejemplos del «gran negocio del miedo», gracias al cual el complejo militar-industrial justifica guerras y la investigación armamentística, manteniéndose así en la cúspide de los mayores poderes económicos del planeta.

El «pequeño negocio del miedo», por otra parte, también se lleva su cuota de pantalla, suponemos que intentando aumentar su cuota de mercado. Para ello nada mejor que utilizar a un personaje femenino, Rachel, que sufre al menos cuatro asaltos malintencionados por parte del Dr. Crane, del

Espantapájaros, de unos mafiosos que quieren acabar con su vida y de unos presos que pretenden presumiblemente violarla. En tres de estos ataque la salva Batman, cuando el Dr. Crane va a dejarla morir de pánico al haberla drogado con una dosis alta de la toxina, cuando los mafiosos de Falcone van a matarla en el metro, y cuando los presos la atacan a ella y al niño que protege. En uno de los casos Rachel se defiende con éxito, usando un táser (una pistola de electro-choque) contra la cara del Espantapájaros mientras éste la amenaza montado en un caballo. «There is nothing to fear...but fear itself!».

Es la segunda vez que Rachel utiliza la pistola, en la primera no le dio tiempo a sacarlo contra los mafiosos y al final la usó contra Batman.

Resulta curioso señalar que la frase que pronuncia Crane es una frase que hiciera famosa el presidente John Delano Roosevelt en su primera intervención tras jurar el cargo, en el año 1933. Roosevelt fue el propulsor del New Deal, que seguía las recetas para la recuperación económica del país propuestas por John Maynard Keynes, en el sentido de aumentar el gasto público para generar empleo y estimular la economía privada. Las reformas del New Deal son consideradas como el giro político más importante que se conoce en Estados Unidos hacia el bienestar social de las clases más desfavorecidas.

Que una frase tan conocida (por ejemplo Doherty, 1999: 41, y 337. El periódico ABC en su edición de Sevilla cita la frase que popularizó Roosevelt, 16 agosto 2014) sea pronunciada por un personaje como el Dr. Crane, en el barrio más bajo de Gotham, en un ambiente de extrema pobreza y depravación, y después de haber liberado a los presos de la ciudad para sembrar el pánico, parece ir más allá de la mera casualidad. Dejaremos sin embargo en suspenso el tema hasta la tercera entrega de la trilogía, que trata más directamente el tema de la revolución social de las clases

desfavorecidas, y en la que Jonathan Crane se convierte en juez de la ciudad, toda una autoridad en defensa de la revolución de los pobres (liderados por terroristas).

La pistola de electro-choque parece otro ejemplo de «product placement» acompañado por un entorno de generación de inseguridad, como acabamos de mencionar en el apartado anterior al tratar los «juguetes» de Batman, principalmente su batmóvil-Hummer-Humvee.

4.3.8. Caracterización física y fisiológica de los personajes.

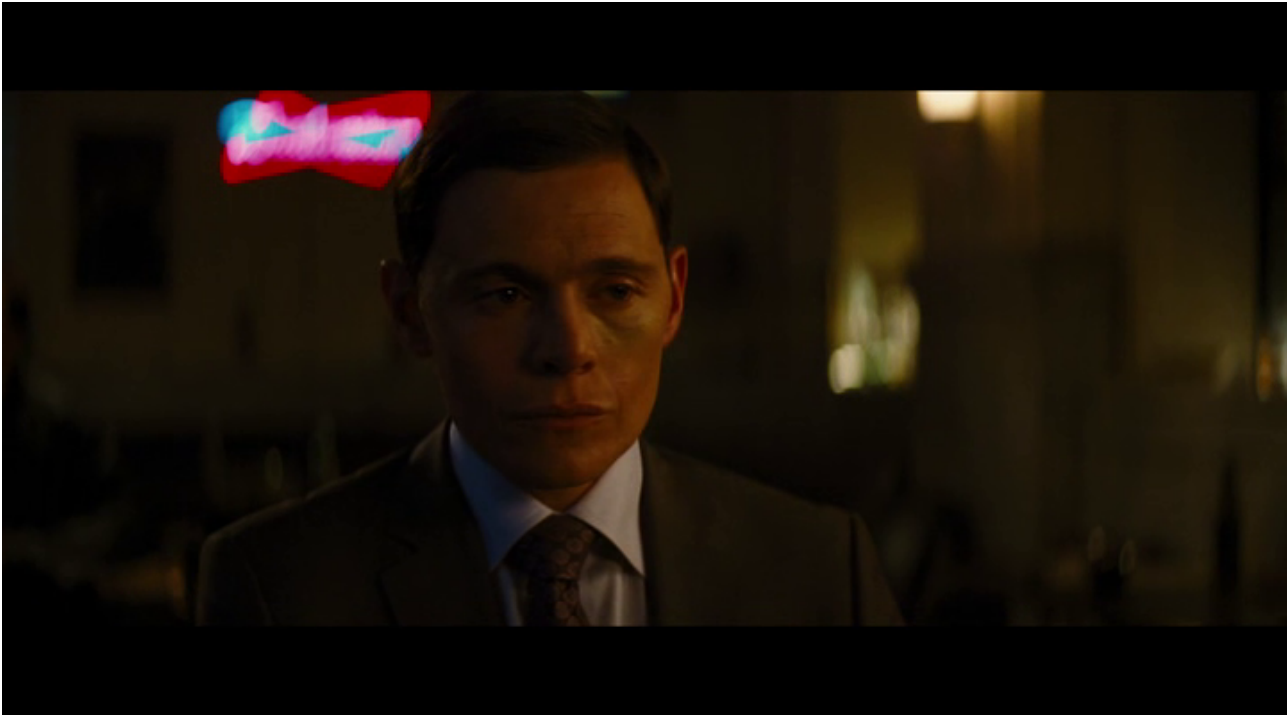
La caracterización psicológica de los personajes principales ya ha sido resaltada en cada caso particular. Sólo nos resta hacer unos breves apuntes sobre la caracterización general externa de los personajes según la impresión que se quiera dar de los mismos.

Los buenos visten decorosa y pulcramente, mientras que los malos de segunda categoría son: gordo, descuidado, sucio, barbudo, negros y orientales. Estos últimos son los acólitos sin voz ni voto de la «Liga de las Sombras», mientras que el personaje de tercera categoría más repelente es el detective Flass, que aparece comiendo (un acto ya de por sí repugnante de observar) de una forma bastante repugnante.

Mención destacada merece la caracterización del Dr. Crane (Cillian Murphy), con la piel del rostro blanca y cerosa, y los labios pequeños, finos y apretados. Su simple visión causa una absoluta repulsión. El modelo fisonómico tuvo tanto éxito que volvió a repetirse en las dos películas siguientes. En *The Dark Knight* en el personaje de Thomas Schiff (David Dastmalchian), un demente utilizado por el Joker para disparar al alcalde, y al que Harvey Dent amenaza con matar con el conocido truco de su moneda de dos caras. Y en *The Dark Knight* en el personaje de Stryver

(Burn Gorman), el desagradable secretario de Dagget.





4.3.9. Departamento de Ciencias Aplicadas. Desarrollo armamentístico y las guerras del futuro.

Otro clásico es la presencia abundante de armas de todo tipo, en este caso retratando inequívocamente los últimos adelantos del complejo militar-industrial en el que se basa Bruce Wayne para poder llevar a cabo sus actividades de vigilancia. Paradójicamente, y aunque Industrias Wayne acabara contraviniendo las órdenes de Thomas Wayne en el sentido de no fabricar armas, la empresa parece no haber vendido ninguno de sus prototipos al ejército. O al menos, de lo que tenemos noticias en boca de Lucius Fox es de las cosas que *no* ha vendido.

Sobre este tema volveremos en el capítulo dedicado a *The Dark Knight Rises*, donde trataremos la función de Industrias Wayne a lo largo de la trilogía. A él remitimos entonces.

4.3.10. *La tortura.*

La justificación de la tortura, escenificada en el interrogatorio al que Batman somete al detective Flass (Mark Boone Junior) para extraerle una información primordial, será también tratada más adelante, en el análisis de *The Dark Knight*.

4.3.11. *El poder.*

El tema del poder y el ejercicio del mismo no está tratado de forma tan directa como en *Spider-Man*, donde la frase tema es que «quien tiene un gran poder tiene una gran responsabilidad» (la idea está ya en los cómics). Hay sin embargo un breve tratamiento de la misma, cuando Ra's al Ghul le dice a Bruce Wayne que teme su propio poder, el impulso de hacer cosas grandes o terribles. Bruce debe ser consciente de su poder y ejercerlo. Obviamente su uso del mismo se cifra en hacer grandes cosas, evitando las cosas terribles que pretenden hacer otros.

5. *The Dark Knight*.

5.1. La trama.

La acción se sitúa en una gran ciudad (Gotham-Nueva York), de día, y se comienza presentado al Joker, el delincuente con cuya mención se cerró *Batman Begins*. El Joker ha planeado el robo de un banco de la mafia y los componentes de la banda se matan unos a otros por orden del jefe, hasta que sólo queda él. Tras una escena que resalta la entrega a su trabajo del teniente Gordon y una

compañera, la agente Ramírez, se presenta a Batman interviniendo en una reunión en un aparcamiento de unos traficantes rusos con el doctor Crane, el Espantapájaros. Batman llega para solucionar la papeleta a unos imitadores y detener a varios de los traficantes. Luego se reúne con el teniente Gordon en el banco para trazar un plan y detener a todos los mafiosos de Gotham gracias a unos billetes levemente irradiados a los que se puede seguir la pista hasta los bancos

Las presentaciones de los personajes protagonistas se cierran con Harvey Dent, Fiscal del Distrito y novio de Rachel, un hombre valiente y decidido que intenta encarcelar a los mafiosos y le pide a Gordon que confíe en él, algo que tanto el teniente como Batman están planteándose.

Por otro lado, el empresario (y mafioso) chino Lau, que ha intentado entablar negocios con la empresa de Bruce Wayne (a lo que éste se niega por considerar su dinero sucio) se adelanta a la policía vaciando de dinero los bancos de la mafia y huyendo a China. El Joker vuelve a aparecer en una reunión de todos los mafiosos (de varias etnias) y les propone quedarse con la mitad de su dinero a cambio de matar a la fuente de sus problemas: Batman. Los mafiosos no le hacen caso hasta que Batman, que ha decidido confiar en Dent, viaja a China y trae de vuelta a Lau para que el Fiscal del Distrito le obligue a delatar a los mafiosos y acabar con ellos por la vía legal.

El Joker vuelve a entrar en acción y asesina a un imitador de Batman, enviando un mensaje a través de un vídeo casero: hasta que Batman se entregue morirá una persona al día. Inmediatamente después asesina al Comisario Jefe (*Comissioner*) de Policía de Gotham, a la jueza que lleva el caso de los mafiosos, y lo intenta con Harvey Dent, al que salva Batman, ya que se encuentra en casa de Bruce en una fiesta en la que se presenta el mismo Joker. El Joker se escapa de las manos de Batman gracias a que lanza a Rachel por la ventana y le obliga a rescatarla. Luego, el Joker anuncia con otros dos asesinatos y un periódico pintado que planea matar al alcalde, y lo intenta en el

entierro del Comisario Jefe, pero el teniente Gordon se interpone entre la bala y el alcalde y acaba muerto. Además, como descubre Dent gracias a un acólito del Joker detenido que porta una chapa de identificación con el nombre de Rachel, ésta es su siguiente víctima. Así que Batman por un lado y Dent por otro, torturan respectivamente a Maroni y al acólito para que les diga dónde está el Joker. No obtienen respuesta porque, según Maroni, nadie se va a enemistar con un chalado como el Joker, ya que saben que Batman tiene principios y el Joker no, y por eso es más peligroso.

Visto que no pueden encontrar al Joker, Batman decide entregarse y hace a Dent convocar una rueda de prensa donde presumiblemente se desenmascarará. Sin embargo, una vez en la rueda de prensa Harvey se adelanta a Bruce y se hace detener afirmando que él mismo es Batman. Durante el traslado a la cárcel el Joker intenta matar a Dent y Batman interviene. Teniendo la oportunidad de matar al Joker no lo hace y éste acaba detenido por el teniente Jim Gordon, que había fingido su propia muerte para proteger a su familia.

Cuando todo parece solucionarse con el Joker encarcelado, Dent y Rachel son raptados. Tras ser torturado por Batman, el Joker le da dos direcciones, donde está cada uno de ellos, a punto de morir. Pero engaña a Batman y le da las direcciones intercambiadas, de forma que cuando éste pretende salvar a Rachel, en realidad se encuentra con Dent, al que salva de una explosión aunque su cara queda medio quemada. La policía llega tarde a salvar a Rachel, que muere en la explosión.

Mientras, el Joker huye con Lau de la comisaría donde estaba detenido, y quema su parte del dinero de la mafia, que Lau tenía escondido. Maroni, que piensa que todo ha llegado demasiado lejos, entrega al Joker a Gordon diciéndole dónde estará a una hora, en el puerto. El Joker llama a un programa de televisión donde Coleman Reese, un abogado contratado por Empresas Wayne para realizar una auditoría, va a revelar el nombre del verdadero Batman (antes había intentado

extorsionarle, contándole a Fox, el encargado de la I+D de la empresa, y por lo tanto de la tecnología de Batman, que sabía que Wayne era Batman). Joker anuncia que si en 60 minutos Reese no está muerto, volará un hospital entero. La razón aducida es que Gotham sin Batman sería muy aburrido. Reese sufre dos intentos de asesinato, el Joker saca a Harvey Dent, convertido en Harvey Dos-Caras, del hospital, dándole un revolver y apuntándose a sí mismo a la frente por si el otro quiere matarle. Dent lanza una moneda al aire para decidirlo y el Joker sale ileso, volando por completo el hospital.

Sin tiempo para descansar, el Joker ha secuestrado a un presentador de la GCN y le obliga a grabar un video en el que amenaza a la ciudad y avisa que quien quiera irse encontrará una sorpresa en los túneles y puentes. La ciudad se colapsa y la gente se agolpa para subir a los ferrys, uno de los cuales es utilizado por Gordon para sacar a un grupo de presos de la ciudad. En éste y otro ferry se descubre, al apagarse los motores, que llevan cien barriles de gasolina (gasol y nitrato de amonio según informa el Joker) listos para explotar, y el Joker les informa por radio que explotarán cuando alguien active el detonador que ha dejado en cada barco. Cada detonador activa el del otro barco, así que el experimento propuesto por el Joker es comprobar qué barco hará explotar al otro primero. En caso de que, pasado un tiempo determinado, ningún ferry haya explotado, detonado por los pasajeros del otro, él mismo hará detonar los dos.

En este caos, Harvey Dos-Caras ha matado a Wuertz, el policía corrupto que le secuestró, y también a Maroni, después de sonsacarle el nombre del otro policía que secuestró a Rachel, la agente Ramírez. Luego obliga a ésta a engañar a la mujer de Gordon y consigue que vaya con sus hijos al lugar donde murió Rachel. Ramírez tiene suerte y la moneda que lanza Dent le perdona la vida.

Batman ha conseguido localizar al Joker gracias a un nuevo dispositivo tecnológico que convierte

todos los móviles de Gotham en micrófonos y sónares, y llega allí con Gordon para detenerle. Pero Gordon tiene que irse a salvar a su familia tras una llamada de Dent.

En el ferry de los «ciudadanos» se ha hecho una votación para volar al otro barco y ha ganado el sí (396 contra 140), pero nadie se decide a detonarlo. Mientras, en el otro barco, el preso más feroz, un negro de dos metros, convence al capitán para que le de el detonador y hace lo que el otro debía haber hecho hacía diez minutos: tirarlo por la ventana. El Joker, que ha vencido a Batman en una lucha se lleva una decepción cuando pasa el tiempo fijado y ningún ferry ha volado, así que intenta volar los dos barcos, pero Batman se recupera y lo evita, evitando también que el Joker muera en caída libre del edificio. Entonces, el Joker informa a Batman de su último as en la manga: Harvey Dent ha sido corrompido y se ha vuelto loco, cuando la gente conozca su verdadera cara dejar de creer en el bien.

Cuando Batman llega, Harvey está a punto de lanzar la moneda para decidir la vida del hijo menor de Gordon, que yace en el suelo tras ser golpeado. Batman le convence para que apunte a los verdaderos responsables y así lo hace Dent, primero dispara a Batman (le ha salido sale cruz), luego él mismo se apunta y al lanzar la moneda le sale cara, es decir que se salva, y finalmente le toca al hijo de Gordon, al que salva Batman, que no había muerto.

Una vez con Dent muerto, ambos deciden ocultar su verdadera cara para que la gente no pierda la esperanza, y Batman se ofrece para pagar las culpas de Dent, la muerte de cinco personas, incluidos dos policías. La película termina con entronización como héroe del caballero blanco de Gotham y la persecución de Batman, que puede aguantarlo porque no es un héroe, es un guardián silencioso, un protector vigilante, un caballero oscuro.

5.2. Temas y personajes.

5.2.1. Dos nuevos antagonistas: el Joker y Harvey Dent, el «Caballero blanco» de Gotham.

Los primeros minutos de *The Dark Knight* sirven para presentar al personaje del Joker, tal vez el antagonista de Batman más conocido, encarnado en 1989 en la pantalla por Jack Nicholson, en este caso por el prontamente desaparecido actor de origen australiano Heath Ledger.

Como en el caso de Harvey Dent/Harvey Dos Caras, el diseño del personaje minimiza su lado más histriónico y rimbombante para hacerlo más creíble dentro del universo 'realista' que envuelve la trilogía de Nolan. Su atrezo se limita a un traje morado no demasiado llamativo, la cara mal pintada y un vestido de enfermera en el que Ledger parece sentirse bastante a gusto. Las armas que utiliza, por otra parte, son 'reales'.

El Joker aparece como antagonista de Batman en un gran número de cómics, y por ello sobre el papel podemos encontrar versiones del personaje muy diferentes, aunque el parecido fundamental del Joker de Nolan, tanto estético como de personalidad, lo encontramos en el cómic de Brian Azzarello y Lee Bermejo llamado precisamente *Joker*, y publicado en el mismo año de estreno de la película, 2008. Podemos recordar que DC Cómics pertenece a la productora de *The Dark Knight*, Warner Bros, por lo que las relaciones entre dibujantes y cineastas se presume más que fluida. Así también sus influencias mutuas. Otro título significativo a este respecto es *The Killing Joke* (Batman: La broma mortal, 1988). Más allá, y como inspiración confesa del propio Bob Kane, creador de Batman en 1939 y del Joker en 1940, encontramos la magistral película *The Man Who Laughs* (El hombre que ríe), dirigida por Paul Leni en 1928. Ésta a su vez está basada, según

informa en los títulos de crédito, en la obra *L'homme qui rit*, de Victor Hugo, publicada en 1869. (Por cierto que en 2012 se estrenó en Francia una nueva versión cinematográfica de *L'homme qui rit* dirigida por Jean Pierre Améris.)

La presentación del personaje nos deja claros algunos rasgos de su personalidad, entre ellos una gran astucia, una enorme crueldad y una inmensa falta de respeto por la vida. Más adelante comprobaremos que además es sádico, sanguinario, y todos los calificativos que se nos ocurran para describir a una persona que es la perfecta encarnación del Mal. Luego volveremos sobre este personaje y su significado en la película.

Harvey Dent, el «Caballero blanco» de Gotham, es presentado como un sufrido y honesto Fiscal del Distrito, enamorado y heroico. Paradójicamente, el justiciero de la luz, el «héroe que Gotham necesita» acaba convertido en un sanguinario asesino con un deformado sentido de la justicia, basado en el azar más que en la razón o la moral. Cuando llegue el momento descifraremos las consecuencias ideológicas de esta aparente paradoja.

5.2.2. De nuevo, el deber antes que el amor.

En la ronda de presentaciones, durante los primeros minutos de la película, enseguida volvemos a ver escenificada la dedicación y el sentido del deber de los «polis buenos». Por supuesto el teniente Gordon, hablando con la detective Ramírez, que más adelante se convertirá en traidora, acosada por las deudas contraídas con el hospital donde tratan a su madre enferma.

RAMÍREZ: Ever intending to see your wife again, lieutenant?

GORDON: I thought you had to go look after your mother, detective.

RAMÍREZ: Checked her back into the hospital.

GORDON: I'm sorry. (00:07:03)

Que la madre de Ramírez esté en el hospital le deja a ella tiempo para trabajar de noche, porque al parecer no cree que su madre deba ser acompañada en el hospital ni siente ningún deseo de descansar o ver la tele echada en su sofá preferido. Siguiendo un patrón ya mencionado, las relaciones personales de ambos policías, Gordon casado y con dos hijos pequeños, quedan muy atrás en sus prioridades, siendo por supuesto la primera el trabajo.

Como mencionamos en el estudio de *Batman Begins*, es ésta una norma de obligado cumplimiento en todas las películas que retraten al menos de pasada la vida de funcionarios públicos del tipo policía, ejército y a veces fiscales, es decir de los funcionarios públicos relacionados con la seguridad.

Es probable que esta norma de «el deber antes que el amor» se rompa en algunas de las comedias románticas con que Hollywood nos regala todos los otoños y las navidades, aunque hemos de admitir que no tenemos unos grandes conocimientos sobre el género, aparte por supuesto de sabernos de memoria una estructura narrativa tan simple, repetitiva y predecible como la de las películas de acción. Sí que podemos citar, relacionado con el tema del trabajo como primera prioridad en la vida, a José María Ripalda, analizando la comedia romántica protagonizada por Tom

Hanks y Meg Ryan *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar, 1993):

Y aquí viene lo más fino de la *pelí*, el engarce del *espacio americano* con el *instante mágico* del enamoramiento. El adjetivo *mágico* se repite didácticamente a lo largo de la película, connotando el momento de la utopía realizada. Esta utopía del instante feliz sería el contenido esencial de la vida, que hay que repetir luego constantemente; y el país, USA, el grandioso y seguro receptáculo que garantiza, rodeado de bordes oscuros [se refiere a México y Canadá, *desaparecidos* en el mar azul en una imagen de satélite de la película], su realización.

Éste es el mensaje manifiesto; el mensaje latente, dirigido a la sufrida mano de obra, es que se prepare a la máxima movilidad geográfica. (Ripalda, 1999: 133-34)

No está de más señalar que el texto fue escrito en 1995, comienzo del auge de la última globalización.

Pero, volviendo a *The Dark Knight*, los funcionarios de la policía (los «buenos», claro) no son los únicos funcionarios que nunca descansan. El Fiscal del Distrito está tan ocupado que no puede tomarse el día libre que le propone su novia a pesar de que han intentado matarle en el juzgado. Harvey Dent es un hombre absolutamente volcado en el trabajo, como muestra su despacho repleto de expedientes.

En definitiva, los vigilantes de la ciudad-humanidad no descansan ni un minuto, incluido por supuesto el más entregado de todos: Batman.

5.2.3. *La mafia nacional es internacional. El Eje del mal. El juego de las nacionalidades, etnias y clases sociales.*

Las referencias a países extranjeros son abundantes en la película. Las reuniremos en este epígrafe, junto con la caracterización de etnias no anglosajonas, o más concretamente, junto con la caracterización de personas no WASP (blancos, anglosajones y protestantes, y, añadimos, de clase media-alta). Esto nos permitirá además tratar el tema de las clases sociales y su aparición en la cinta.

Comenzaremos por las referencia a *otros* países.

Cuando un mafioso dispara a Harvey Dent en un juicio y el arma no funciona, él le quita la pistola, le da un puñetazo y afirma:

DENT: Carbon fiber, .28 caliber, made in China. If you wanna kill a public servant, Mr. Maroni... I recommend you buy American. (00:15:22)

Tres minutos después, en una escena que retrata el poco interés aparente que tiene Bruce Wayne en los negocios (dormido en la silla en una reunión con multimillonarios chinos), el dueño de Industrias Wayne cancela el acuerdo porque el dinero del empresario chino «puede estar sucio». En cambio su dinero, ganado en parte con la venta de armas y la explotación de la mano de obra china, según sabemos gracias a *Batman Begins*, está más que limpio.

La tercera referencia a China aparece en la secuencia en la que se afirma que el gobierno chino jamás extraditará a uno de los suyos, y en las que se muestra la aplastante superioridad tecnológica, fáctica y moral de Estados Unidos con su representante Batman a la cabeza. Hablamos, claro está, de la incursión de Batman a China para traer a la justicia estadounidense al criminal internacional Lau. Como remate de la imagen del país oriental, se deja muy claro que la policía china está pagada por Lau, que habla de ella como si se tratara de un señor feudal maldiciendo a sus siervos:

LAU: Where the hell are the cops?

GUARDAESPALDAS: Coming

LAU: What the hell am I paying them for? (00:34:58)

En definitiva, las menciones a China versan sobre negocios ilegales, productos de fabricación deficiente y funcionarios públicos al servicio de capital privado y sucio.

Esta última imagen de corrupción en el gigante asiático puede parecer hermanada con la generalizada corrupción entre la policía de Gotham. Debemos recordar que Harvey Dent investigó a medio Departamento de Policía mientras trabajaba en Asuntos Internos. Esta corrupción generalizada se concreta, sin embargo, en los detectives Wuertz y Ramírez, como vemos dos apellidos poco anglosajones.

«You're sitting down there with scum like Wuertz and Ramirez and you're talking about-...» -la corrupción de las personas que trabajan para mí, le dice Dent a Gordon (00:26:39). Wuertz, de

aspecto polaco, y Ramírez, por supuesto suramericana, acaban traicionado a su jefe Gordon y la causa del Bien, secuestrando a Dent y a Rachel.

El momento en el cual aparecen más extranjeros en la pantalla es cuando el Joker irrumpe en la reunión de los capos de la mafia, y podemos reconocer a Maroni y los italianos, al checheno (nunca se dice su nombre) y sus hombres, y a Gambol y los suyos (los negros). Éste último grupo está excesivamente trajeado, como constatación de una característica psicológica determinada, el sentimiento de inferioridad que les lleva a intentar destacar en algún sentido, a mostrar su éxito, aunque sea un éxito basado en actividades ilegales.

Estos tres grupos son completados por los chinos, que han organizado la reunión, con Lau a la cabeza, aunque en la reunión aparece a través de la televisión.

La conclusión entonces es que los mafiosos, los *malos no individualizados*, son italianos, chechenos y chinos.

Según Uricchio y Pearson, que analizan los cómics de Batman:

The «bad» recurrent characters fall into two categories: the highly individualized costumed villains and the endless array of interchangeable criminals in mufti who recur as types, not as individuals.
(1991: 203)

Los estadounidenses blancos brillan por su ausencia. En realidad, los WASP tienen otro tipo de reuniones: según descubrimos en la película, se reúnen en las fiestas benéficas que organiza Bruce

Wayne. En efecto, en una fiesta con más de cien personas sólo descubrimos cuatro personas negras (en realidad tres personas y una cabeza), en segunda o tercera fila tras la cámara y visibles menos de un segundo. Esta escasez de negros de la alta sociedad puede resultar algo extraña, si tenemos en cuenta que Gotham contaba con un Comisario Jefe de Policía negro y, que sepamos, al menos una jueza negra. Claro que tanto el Comisario Jefe como la jueza acaban asesinados en el tiempo que transcurre la fiesta. Algo que también le ocurre a Gambol, todos asesinados por el Joker. Los negros mejor vestidos, que no desentonarían con la alta sociedad amiga de Wayne, son desde luego los de la mafia, y jamás serían invitados por el multimillonario y filántropo.

El siguiente personaje extranjero que aparece es Natasha, primera bailarina del ballet ruso, contratado por Bruce Wayne, y acompañante del mismo en una cena (las acompañantes de Bruce, a veces por parejas o tríos, suelen parecer prostitutas de lujo). Natasha es luego enviada por éste con todas sus compañeras a un crucero en su velero cuando necesita desaparecer de Gotham. El hecho remarcado con la contratación y la disposición a su antojo de la principal compañía rusa de ballet es la superioridad económica apabullante, y la 'prostitución' al dinero del ballet ruso, que cancela su espectáculo por deseo del millonario.

Cuando Bruce decide atrapar a Lau en su propio país, lo hace viajando en un avión con contrabandistas surcoreanos, que vuelan a baja altura para esquivar el radar. Corea del Sur es un país aliado, pero 'retrasado', como muestra el hecho de la existencia de contrabandistas.

ALFRED: What about the flight crew?

BRUCE: South Korean smugglers. They run flights into Pyongyang, below radar. (00:28:43)

Alfred, por cierto, había trabajado para el gobierno birmano, en labores al parecer de consolidación del mismo y de lucha contra la insurgencia (lo que él llama «un bandido que quiere ver arder el mundo», como veremos).

Finalmente, los «malos» que acompañan al Joker tienen una estética bastante *grunge*, por no decir directamente de clase baja: camisetas, chaquetas vaqueras sin mangas, pelos largos, coletas, barbas, camisas sobre camisetas con dibujos, pañuelos en la cabeza, están gordos, son feos, llevan gafas de sol...

El italiano Maroni, sin embargo, mantiene cierto poso de dignidad. Como clama herido en el suelo del banco uno de los empleados de la mafia, «antes había valores, respeto y honorabilidad entre los criminales, y ya no queda nada de eso». La llegada del Joker ha supuesto un punto de inflexión, ha introducido el mal absoluto, la falta de reglas. No es extraño que al final, después de contratarle para matar a Batman, Maroni se arrepienta al ver de lo que es capaz el Joker y acabe entregándole a la policía porque «esto se nos ha ido de las manos». Ciertamente que al final todo había sido planeado o previsto por el Joker, y nos quedamos sin saber si Maroni estaba al tanto de los planes del Joker, aunque todo parece indicar que no es así, y que cuando lo entrega lo hace sinceramente. El Joker tiene la exasperante costumbre de ir siempre por delante y conocer los planes de todo el mundo, parece infiltrado en todas las instituciones estadounidenses.

5.2.4. Unilateralismo. Superioridad tecnológico-militar y superioridad moral.

En una reunión de traficantes chechenos con el doctor Crane (el Espantapájaros), aparecen dos

imitadores de Batman, armados con escopetas y pistolas, y se meten en problemas hasta que llega el verdadero Batman e inmoviliza tanto a los imitadores como a parte de los traficantes. Cuando ve a uno de los imitadores, el Espantapájaros sabe perfectamente que no es Batman: «That's not him.» Pero cuando llega el verdadero lo tiene claro: «That's more like it» ¿La diferencia? Que Batman llega en su batmóvil mostrando una enorme superioridad tecnológica sobre el resto. El hecho queda remarcado cuando acaba la acción, tras solucionarle la papeleta a los impostores, y les dice que no quiere volver a verlos por allí.

BATMAN: Don't let me find you out here again.

IMITADOR: We're trying to help you.

BATMAN: I don't need help.

Dr CRANE: Not my diagnosis. [Frase incongruente que muestra que quien la dice es alguien conocido, el doctor Crane o Espantapájaros que tuviera un papel relevante en *Batman Begins*, y que volverá a parecer en la tercera entrega de la trilogía. Aquí vende la droga que desarrollara y que provoca pánico a los consumidores, algo que le reprocha el mafioso checheno.]

IMITADOR: What gives you the right? What's the difference between you and me? [pregunta uno de los imitadores.]

BATMAN: I'm not wearing hockey pads. (00:10:21)

-Yo no llevo gomaespuma– replica Batman mientras entra en su vehículo y éste se cierra

automáticamente: «yo no llevo gomaespuma, yo voy preparado, tengo la tecnología adecuada». Batman representa a Estados Unidos en la escena político-militar internacional. Estados Unidos se basta a sí mismo para imponer el orden en el mundo porque, entre otras cosas, tiene una gran superioridad tecnológico-militar, y no necesita al resto de países, que se divide entre los enemigos y los aliados incompetentes y chapuceros. Esta escena es, en el plano simbólico, una loa justificadora del unilateralismo estadounidense en su política de guerras internacionales.

Quizás parezca algo aventurado proponer una identificación tan clara (entre Batman y Estados Unidos) en los primeros minutos de la película, pero este hecho es una constante en el género de superhéroes. Desde los más evidentes, con traje diseñado al efecto como Superman, Wonder Woman, Spider-Man y el Capitán América, hasta los menos evidente, como Batman o El Castigador (The Punisher). Esta encarnación simbólica no suele pasar desapercibida para las personas que analizan críticamente el género, ya sea en cómic o en película. Por ejemplo, Marc Di Paolo la sugiere, indirectamente, en *Batman Begins*:

Of course, if Ra's al Ghul is *Batman Begins*' ultimate fundamentalist terrorist figure, that suggest Batman, the one who stand between al Ghul and Gotham City, is a commentary on the United States government. (Di Paolo, 2011: 54)

Nuestra opinión es que Batman funciona, en ciertos aspectos, como una encarnación simbólica del gobierno de Estados Unidos que, en esa realidad paralela que supone la ficción hollywoodiense, desbarata los planes de los terroristas como no supo hacer en la realidad.

El analista político de tendencias conservadoras Andrew Klavan coincide con nuestro punto de

vista, señalando las similitudes existentes entre Batman y George W. Bush, en un artículo del Wall Street Journal del 25 de julio de 2008, titulado precisamente «What Bush and Batman Have in Common¹⁹»:

There seems to me no question that the Batman film *The Dark Knight*, currently breaking every box office record in history, is at some level a paean of praise to the fortitude and moral courage that has been shown by George W. Bush in this time of terror and war. Like W, Batman is vilified and despised for confronting terrorist in the only terms they understand. Like W, Batman sometimes has to push the boundaries of civil rights to deal an emergency, certain that he will re-establish those boundaries when the emergency is past.

Y para acabar con el tema de la encarnación simbólica, podemos recordar que el juego de las nacionalidades y etnias juega un papel importante en la ideología inherente a la película, lo que justifica plenamente que Batman tenga su propia nacionalidad.

La escena comentada termina con el resto de *batmanes*, atados, bajando su cabeza en señal de sumisión ante la evidencia de su inferioridad para la lucha.

¹⁹ Citado por McGowan, 2009.



A continuación mencionamos otras escenas en las cuales se muestra la superior tecnología de Batman y varios de sus aparatos de alta tecnología:

-Cuando Batman se encuentra con el teniente Gordon en el banco, y usa un contador Geiger para comprobar el nivel de radiación de los billetes: la tecnología es también la base de sus descubrimientos. De hecho, sólo gracias a un mayor poder tecnológico-militar es posible la eficacia en la lucha contra el mal.

-El móvil sónar, como un submarino, que usa Lucius Fox en las oficinas de Lau en Honkong, y que envía la señal a las gafas de Batman. El otro dispositivo que corta las comunicaciones con forma de móvil que Fox deja en la seguridad del edificio de Lau en Honkong.

-Tecnología que puede buscar huellas en una bala destrozada contra una pared de ladrillo. Salida de un arma que mató a dos personas. Algo totalmente inalcanzable para la policía, como Gordon se encarga de señalar.

-El espionaje a todos los móviles de Gotham.

-Industrias Wayne le vende móviles al ejército y subvenciona un «proyecto de telecomunicaciones para el gobierno» (Government telecommunications project. 00:59:14).

En definitiva, el Departamento de I+D gasta una fortuna, pero sólo gracias a ello consigue Batman atrapar a los «malos», mantener la ventaja en la guerra contra el terror. Así queda más que justificado el enorme gasto en defensa que realiza su país.

El unilateralismo quedaría entonces justificado por la superioridad, por el poder, en un ejercicio de realismo político que rememoraría el viraje provocado por Maquiavelo y Hobbes en la historia del pensamiento político. Viraje que inaugura la ciencia política, basada en objetivos y métodos y no en la moral ni en instancias superiores, como se había venido justificando hasta entonces. Para estos autores el poder se legitima a sí mismo, no hace falta una instancia legitimadora como Dios, la herencia familiar, el «destino manifiesto».

Pero Batman/Bruce no es una figura de la *realpolitik*. Como buen superhéroe, es la encarnación del ideal de Bien, y sus actos deben estar justificados moralmente, y podríamos afirmar, vistas las evocaciones religiosas del final de la primera entrega de la trilogía, que sus actos deben estar justificados teológicamente. Es, en este sentido, un agente del «destino manifiesto».

La superioridad moral de Batman reluce con todo su fulgor gracias al intento del Joker del convertirlo en lo que es él mismo: un asesino. Cuando Batman salva su vida tras hacerlo caer desde un rascacielos (por cierto un trato que no mereció Ra's al Ghul, al que, recordemos, deja morir de forma explícita, «I won't kill you but I don't have to save you», en el tren que chocará contra la Torre Wayne), Joker le espeta:

You just couldn't let me go, could you? This is what happens when an unstoppable force meets an immovable object. You truly are incorruptible, aren't you? Huh? You won't kill me out of some misplaced sense of self-righteousness. (02:13:25)

Esta no es desde luego la primera vez que Batman se niega a matar al Joker, ni en la película ni en los cómics o películas de animación. Véase por ejemplo el cómic *The Killing Joke* (Batman: La broma mortal, 1988), donde Jim Gordon, a quien el Joker ha torturado y casi asesinado a su hija de un disparo, espeta a Batman para que siga las reglas y detenga sin matar al Joker. «Tenemos que mostrarle que nuestro modo funciona» le grita a su amigo, que corre tras el criminal. Y efectivamente, éste le detiene y hasta le ofrece su ayuda, en un final que hermana ambos personajes hasta un punto desconocido por la película de Nolan.

O véase también la película de animación *Batman: Under the Red Hood* (Batman: Bajo la capucha roja, Brandon Vietti, 2010), en la cual un Robin resucitado por Ra's al Ghul vuelve para vengarse de su asesino, el Joker, y Batman no sólo se niega a matarlo ante la presión de su viejo amigo, sino que además evita que éste lo haga.

En este sentido, analizando la figura de Batman en general (cómics, series y películas) Di Paolo se hace la misma pregunta que los impostores «de gomaespuma» de *The Dark Knight*:

Batman's quest for justice easily begs the question: what right does Bruce Wayne have to take it upon himself to confront the evils of society? Aren't his violent means and angry rationale little different

from the methods and motivation employed by the very criminals and madmen he has sworn to defeat. Isn't Batman himself, arguably, a terrorist, if not a fascist dictator in making? The question is fair one.

The simplest answer is that the storytelling conceit of the Batman universe is that Batman has an unerring inner moral compass that prevents him from doing wrong, so he deserves the trust and respect of the reader. (Di Paolo, 2011: 58)

Si Batman utiliza métodos extrajudiciales y violentos, está plenamente justificado por las dos razones mencionadas: porque tiene el poder para ello, y porque tiene todo el derecho moral que le otorga la infalibilidad y la seguridad de encontrarse en el lado bueno de la eterna lucha entre el Bien y el Mal. La representación de la 'realidad política' internacional del imperio estadounidense es obvia: el poder y la moral superiores (basada en la mitología del destino superior del pueblo estadounidense) son la base mínima sobre la que se asienta la unilateralidad y el uso del terror para luchar contra el terror. Como bien dijo Ronald Reagan emulando a Luke Skywalker: Las fuerza nos acompaña («The force is with us»).

Esto nos conduce al siguiente epígrafe, en el cual argüimos que el personaje de Batman está también diseñado para encarnar los valores que representa una institución como la CIA.

5.2.5. Batman: Agente incorruptible de la incorruptible CIA, lucha contra el terrorismo.

My analysis of the superhero figures Batman and Iron man focuses on their cyborg-like incorporation of high-tech surveillance apparatus in their costumes, which transforms them into a particular fantasy

of militarized agency. (Hassler-Forest, 2012:19)

Ramudo denomina «transvaloración por asociación libre (TPAL)» al mecanismo de asociación por el cual se traspasan los valores de un elemento a otro, en el contexto de los medios de comunicación audiovisual. En uno de los ejemplos que pone, de un anuncio publicitario, intervienen un oso y una lavadora, y explica cómo los valores resaltados del primero se traspasan a la segunda, de forma que ésta adquiere como características propias el vigor, la dureza y la potencia presentes en el oso, a la vez que la dulzura y suavidad en el tratamiento de la ropa con la que el oso trata a su cría.

En resumen, se realzan a través de la imagen los valores presentes en un elemento, (por ejemplo Batman), y se relaciona a éste último con otro elemento (por ejemplo la CIA), en base a unos mecanismos de asociación premeditados y prediseñados.

¿Cuáles son estos mecanismos de asociación en *The Dark Knight*?

Básicamente son variaciones de la metáfora fílmica y la TPAL de Ramudo, donde se superponen dos elementos que se quieren relacionar, ya sea en el espacio (en la misma imagen o encuadre) o en el tiempo (uno detrás de otro).

Sergei M. Eisenstein es sin duda el gran práctico y teórico de este tipo de metáfora por el montaje, a la cual el *mainstream* hollywoodiense renunció en beneficio a una tendencia al montaje invisible.²⁰ La encontramos sin embargo utilizada de forma más o menos explícita también en el cine de Hollywood, en el caso por ejemplo de Charles Chaplin en *Modern Times*. Pongamos sin embargo un ejemplo de una película menos conocida y ya tratada por nosotros: *The President Vanishes*, de

²⁰ Sobre el paradigma formal y temático del *mainstream* hollywoodiense, véase por ejemplo Robert Ray, 1985.

William Welman. Nos referimos a la escena donde los integrantes del grupo de presión o lobby, calificados como «águilas» por su anfitriona, prepara su plan para obligar al presidente a declarar la guerra en Europa. En un momento dado se aleja la cámara de la mesa y se mezclan las voces de todos ellos, vemos un fundido en blanco, unas detonaciones que representan la guerra y un grupo de buitres devorando un animal muerto. En este caso, como en los de Eisenstein o Chaplin, la metáfora es evidente. Veremos ahora el uso de lo que podemos llamar una «metáfora encubierta» en *The Dark Knight*. Es, además, una metáfora del lenguaje, no visual, en la que dos elementos comparten la característica mencionada, de forma que son completamente intercambiables.

Cuando están cercanos a cumplirse los 25 minutos de la película, terminadas las presentaciones y ya «metidos en faena», el Joker intenta convencer a los capos mafiosos de que el plan de Lau de poner el dinero de todos en un lugar seguro sólo conocido por él, no saldrá bien:

JOKER: And as for the television's so-called plan, Batman has no jurisdiction. He'll find him and make him squeal.

Como bien sabemos porque el gobierno estadounidense se encargó de manifestarlo reiteradamente a través de su entonces máximo mandatario George W. Bush, Estados Unidos, en lo que respecta a la «guerra contra el terror», no entiende de jurisdicciones, e impone su ley a lo largo y ancho del mundo sin hacer caso al derecho internacional.

La semejanza no es exclusiva de las películas de Nolan: Michael Marano rastrea el origen de la ampliación jurisdiccional a nivel internacional de Batman en el cómic, situándola a comienzos de los años 70:

Later, when Talia is kidnapped by Dr. Darrk and the shadowy League of Assassins in «Death Dealers!» [1971] O'Neil would expand Batman's horizons, and the geographic range of his quest for justice, even further... into the realm of the geo-political. (Marano, 2008: 69)

De cualquier forma, la intervención de Batman en la escena política internacional ha llegado con cierto retraso, si pensamos que Superman llegó a pelear contra el mismísimo Adolf Hitler. En realidad, como apuntamos en la introducción, Superman era el vigilante a nivel mundial y Batman a nivel interno. Marano apunta de nuevo al cómic escrito en 1971 por Dennis O'Neil:

Into the Den of the Death Dealers!» [...] featured Gotham's favorite son getting the shit beaten out of him on flatlands that looked a lot like a rice paddy by assassins wearing not your standard Ninja gear, but Viet-Cong pajamas. The NVA stand-ins wielded bo-sticks made from the same kind of bamboo as the punji sticks that mangled so many U. S. troops. Batman had gone from a campy, swinging '60s icon who danced the Batusi, full of Austin Powers mojo [la serie televisiva protagonizada por Adam West de 1966 a 1968], to a by-proxy frontline soldier in the Vietnam War. (Marano, 2008: 72)

En el caso de *The Dark Knight*, la asociación ya mencionada entre Batman y el gobierno de Estados Unidos, con George W. Bush a la cabeza, se concreta unos minutos después en un organismo del mismo de sobra conocido. Planeando su intervención como agente secreto en China, al más puro estilo James Bond (modernizado por Ethan Hunt en la saga de *Misión Imposible* [Mission: Impossible, 1996, 2000, 2006, 2011, 2015...]), Bruce Wayne le pregunta a su científico Lucius Fox

(el respetable Morgan Freeman) por una forma de salir de Hong Kong montándose en un avión en marcha, la respuesta es la siguiente:

FOX: The CIA had a program back in the '60s for getting their people out of hot spots called Sky Hook. (00:27:53)

Luego veremos que es un globo, con una cuerda donde se ata el agente, que se pega en el avión cuando pasa cerca... más o menos.

Lo que nos interesa es obviamente la mención a la CIA, mención que vuelve a repetirse al final de la película, sólo que esta vez no explícitamente, por Alfred (el respetable Michael Caine), cuando relata su trabajo para el gobierno local birmano. La mención, sólo evocada, no puede sin embargo ser más evidente. (Más adelante la analizaremos en detalle.)

Es decir, que tanto Lucius como Alfred, ambos mayores que Bruce, han estado relacionados o directamente han trabajado para la CIA. Y ahora trabajan para Bruce Wayne, un multimillonario con unas instalaciones y un acceso a la tecnología más desarrollada que la del ejército y la policía estadounidenses. Un multimillonario al que guían con sus consejos y salvan la vida cuando es gasificado con un alucinógeno que provoca pánico. ¿Resulta muy aventurada la inferencia?

Justine Toh considera que el entrenamiento recibido por Bruce Wayne en el campo de entrenamiento de la «Liga de las Sombras» se puede asemejar al recibido por Osama Bin Laden en campos de entrenamiento de la CIA.

Bruce's emergence as Batman via training camp also reverses the real-life example of the Central Intelligence Agency having armed and trained Osama bin Laden in the US campaign against the Soviets in Afaganistán. (Toh, 2010: 133)

El Joker bien podría haber dicho «The CIA has no jurisdiction. They will find him and make him squeal», y nada habría cambiado, el sentido seguiría siendo el mismo. Batman actúa como (los agentes de) la CIA, opera donde le da la real gana, en China en este caso, porque su jurisdicción es planetaria. En realidad porque está por encima de la ley, porque tiene el poder, el respaldo moral, y la «obligación» autoimpuesta de proteger a los suyos y mantener la justicia (que no de hacer cumplir la ley), tomando decisiones impopulares pero correctas:

BRUCE: People are dying, Alfred. What would you have me do?

ALFRED: Endure, Master Wayne. Take it. They'll hate you for it, but that's the point of Batman. He can be the outcast. He can make the choice that no one else can make. The right choice. (01:09:57)

El texto que citamos a continuación está extraído de un informe presentado al presidente Eisenhower, en septiembre de 1954, por la Comisión de estudio sobre Inteligencia en el Exterior (Doolittle Study Group on Foreign Intelligence). En ella se describen los requisitos que debe tener la Agencia de Inteligencia, y la reproducimos porque bien podría aplicarse tanto a la CIA como al Bruce Wayne/Batman de Nolan, o al personaje de cómics desde los años 70:

En tanto en cuanto esa siga siendo la política nacional, otro requisito importante es que sea una organización dinámica, oportuna, secreta y paramilitar, más efectiva, más especializada, y si fuese necesario, más implacable que la que emplee el enemigo. No se debe permitir que nadie se interponga ante su inmediato, eficiente y seguro cumplimiento de esta misión. Está claro que nos enfrentamos con un enemigo implacable cuyo objetivo declarado es dominar el mundo por cualquier medio y a cualquier precio. En este juego no existen reglas. De aquí que las normas aceptables de la conducta humana no sean de aplicación. Si los EE UU quieren sobrevivir, hay que reconsiderar el tradicional concepto americano de «juego limpio»... puede ser necesario que el pueblo americano conozca, comprenda y sostenga esta filosofía fundamentalmente repugnante. (Citado en Stephen Whitfield, 1991. Stonor Saunders, 2001, 328)

Tal vez, el desastre que supuso la guerra de Vietnam en cuanto al apoyo de la opinión pública al gobierno, cambió la opinión de las comisiones de estudio de inteligencia en el exterior, y que a partir de ese momento les bastara que el pueblo estadounidense sostuviera esa filosofía fundamentalmente repugnante, sin necesidad de conocerla ni comprenderla. Esta sería la evolución de la propaganda abierta a la propaganda encubierta, que, como vimos en el Marco Teórico, fue la propuesta del asesor de Eisenhower, C.D. Jackson, y del director de cine Cecil B. DeMille en 1953.

Es entonces muy probable que la tendencia sea que esta filosofía «fundamentalmente repugnante» sea introducida en la cabeza del pueblo estadounidense sin que él mismo lo sepa, sin una discusión pública, y sin posibilidad de decidir sobre ello, gracias al control casi absoluto del poder simbólico, encarnado en la industria de la comunicación y el entretenimiento. Industria, como sabemos, muy centralizada, y relacionada con otros nodos del poder económico.

Si nos adelantamos al contenido de la siguiente película de la trilogía, *The Dark Knight Rises*, encontraremos un par de detalles que refuerzan nuestra interpretación de Batman como «encarnación» de la CIA. El primero es que la primera escena de la siguiente entrega de la trilogía se encarga de romper esta asociación. Por primera y última vez en la serie aparece un «verdadero» agente de la CIA, retratado como demasiado compasivo e inocente, ya que su argucia para hacer hablar a los esbirros de Bane, simulando que los mata uno a uno, es descubierta al instante por el terrorista enmascarado.

Insistimos en que esta referencia a la Agencia es la única de la película, quedando absolutamente desaparecida cuando Bane toma Gotham y la única ayuda que recibe la ciudad del exterior son algunos soldados de las fuerzas especiales.

La escena, además de mostrar la incapacidad de la Agencia, demasiado moral, contra un enemigo inmoral y técnicamente preparado, sirve para desligar la metáfora Batman-CIA. En *The Dark Knight Rises*, como en *Batman Begins*, el personaje de Batman adquiere una 'profundidad' psicológica que se hace difícil de traspasar a una institución. En *The Dark Knight*, sin embargo, el personaje hace gala de una psicología plana de vigilante enmascarado, coincidiendo su cometido y actividades (vigilancia, espionaje, detenciones internacionales, decisiones supra-legales, ejecuciones sumarias...) con el de la tan cinematográfica Agencia Central de Inteligencia.

El segundo detalle es la conversación en que Gordon recuerda, frente a el agente Blake, la situación vivida ocho años antes, cuando Batman se ofreció como chivo expiatorio de los crímenes de Harvey Dent. Gordon afirma que en aquellos tiempos de crisis, su amigo se ensució las manos para que él pudiera mantenerlas limpias.

GORDON: There's a point far out there when the structures fail you when the rules aren't weapons anymore they're shackles, letting the bad guy get ahead. One day, you may face such a moment of crisis. And in that moment, I hope you have a friend like I did to plunge their hands into the filth, so that you can keep yours clean! (1:38:50)

En resumen, en tiempos en que las reglas son impedimentos en vez de armas contra el crimen, hay que usar la guerra sucia, de forma que los que tienen que someterse a las leyes, como la policía, puedan seguir guardando las apariencias. En fin operaciones encubiertas y extra-judiciales.

Para terminar con este apartado, dos curiosidades:

Primero. Según nos informa Frances Stonor Saunders en el texto citado, entre las muchas fundaciones estadounidenses que no son más que tapaderas de la CIA para financiar las materias (culturales) que les interesan, existe una que se llama precisamente Gotham Legal Foundation. La fundación sigue existiendo y se puede visitar su página web para comprobar que sus actividades declaradas son las de avanzar en la causa de la libre economía y la prosperidad.

Gotham Legal Foundation is a nonpartisan legal and public policy organization based in Manhattan dedicated to advancing the cause of economic freedom and prosperity. Led by a new breed of seasoned political and legal activists, GLF advances free market causes that have stalled in today's political environment by challenging anti-growth interests in a direct, unyielding manner, using every tool the judicial system has to offer.

Our Mission

Gotham Legal Foundation is committed to restoring first principles through legal action supported by modern public relations techniques that educate the public and deliver tangible results in the following issue areas:

- Government Transparency
- Government Overreach
- Education Reform
- Economic Liberty

Segundo. En el serial *Batman* de 1943, el primer salto de los personajes a la pantalla de cine, los héroes no están por encima de la ley, como la CIA, de hecho pertenecen al FBI:

Y tanto Batman como Robin se presentaban, no como vigilantes, sino como agentes del FBI, debido también a estas referidas regulaciones morales, según las cuales debían actuar con el consentimiento de la ley; en todo caso, ese detalle es mencionado muy por encima, y puede pasar desapercibido para el espectador. (Díaz y Alboreca, 2012: 50)

De hecho, el Batman del serial parece estar incluido en nómina de varias instituciones de seguridad estadounidenses, como se insiste desde el primer capítulo: tiene la llave para usar los teléfonos callejeros reservados a la policía, está en misión secreta para «Uncle Sam», pertenece a la Armada, etc.

5.2.6. *La constante justificación de la tortura.*

Ya hemos apuntado que la actividad de la tortura es una constante en películas y series *mainstream*, siendo su presencia apabullante en este tipo de creaciones culturales a partir del siglo XXI. Está ya presente en *Batman Begins*, pero hemos esperado hasta ahora para tratarla porque en *The Dark Knight* el mecanismo de justificación de la misma alcanza proporciones épicas. En ella podemos ver a Batman torturando a Joker y a Maroni, y a Dent torturando a un tal Thomas Schiff, un paranoico esquizofrénico acólito del Joker.

The logic of the War on Terror waged by president George W. Bush and Vice President Dick Cheney derives entirely from the idea that they rule in a state of emergency where the normal rule of law will be insufficient for safeguarding the U.S. populace. One must thus carve out an exceptional position outside the law. One of the ramifications of this idea is the legitimization of torture as a normal practice during the interrogation of anyone suspected of having a link with a terrorist organization. (McGowan, 2009)

La tortura que ejercita el Joker es siempre de tipo más psicológica, aunque al parecer conoce técnicas de tortura en interrogatorios (quizás leyera alguno de los conocidos manuales del Ejército o la CIA desclasificados entre 1996 y 1997). Cuando Batman comienza a pegarle para que le diga dónde están Rachel y Harvey, el Joker responde:

Never start with the head. The victim gets all fuzzy. He can't feel the next... (01:27:18)

Precisamente en 2008, el año de estreno de *The Dark Knight*, el tema vuelve a salir a la palestra de la mano de varias noticias y documentales sobre la tortura en Iraq y Afganistán. Ese año, la revista de análisis cinematográfico *Jump Cut*, comienza el editorial de su nº 50 con las siguientes palabras:

We began writing a short editorial for *Jump Cut* no. 50 intending to discuss a new series of documentaries about torture in the U.S. war in Afghanistan, Iraq, and Guantánamo. But as it developed, the issues of torture commanded more attention and research, and the connections with current film culture became more complex. As a result the short editorial began to take on a life of its own and become longer and denser in analysis. We decided to publish this introduction as an editorial, and to develop a longer article for publication in the next issue.

As the United States moves to the November 2008 Presidential elections, other issues are clearly taking the lead: the slow national domestic economy; the increasing housing crisis; the high cost of transportation, energy, health-care, and food; the ongoing wars in Iraq and Afghanistan, and so forth. In that frame, torture is not a front burner issue. But, we would argue, it is also deeply present in U.S. life and also deeply repressed. America is in denial about torture. First, it is a troubling topic. Deaths in combat are an uncomfortable topic, but understandable. Soldiers become casualties and kill others combatants and civilians.

But torture in custody always involves premeditation and planning. It is hard to talk about, to recognize, to face up to. The examples that come forward, such as the Abu Ghraib photos, or reports that the United States took children as hostages and terrorized them to get information about the whereabouts of their father, are disturbing. As the election season narrows the range of topics in public

discussion and concentrates attention on individual candidates rather than offer any systematic analysis, torture can appear to disappear as an issue. But we would argue that issue is really present but repressed. The trace of denial can be seen in media representations, and covers not only documentaries, but also dramatic feature films about the war, and entertainment films and TV shows that touch on the subject.

Torture is part of the contemporary national imagination.

En los números siguientes, *Jump Cut* dedica varios artículos a las representaciones que el cine y la televisión ha hecho de la tortura, desde las películas *Lost Command* (Mark Robson, 1966) y *The Battle of Algiers* (Gillo Pontecorvo, 1966), que trata C. Kleinhans (2009), hasta series de televisión como *24* (2001-2010) con el agente federal de la Unidad Antiterrorista Jack Bauer (Kiefer Sutherland) como protagonista, o *Battlestar Galactica* (2004-2009), que trata específicamente Isabel Pinedo (2009).

Mientras que en *Battlestar Galactica* existe cierta ambigüedad con respecto al uso de la tortura, e incluso cierto atisbo de crítica, en *24* se realiza una clara labor de justificación. La tortura ejercida por Jack Bauer (que en una ocasión también es torturado hasta provocarle una parada cardíaca) queda siempre enmarcada por el «estado de excepción», la urgencia en extraer información que salvará vidas, según resalta Pinedo, citando el intercambio de frases entre un senador que investiga la violación de los derechos humanos y el agente Bauer:

Season 7 seems to answer this criticism by reiterating the need to torture to save lives, and placing it on higher moral ground than civil liberties. It opens with Bauer testifying before a Senate hearing

investigating human rights violations committed by the now disbanded CTU. Sen. Blaine Mayer grills Bauer:

Senator Blaine Mayer: Did you torture Mr. Haddad?

Jack Bauer: According to the definition set forth by the Geneva Conventions [pause] yes... Ibrahim Haddad had targeted a bus carrying 45 people, ten of which were children. The truth, Senator, is that I stopped that attack from happening... The people that I deal with, they don't care about your rules. All they care about is the result...

La comparación de lo que podríamos llamar la «tortura cinematográfica» con los casos constatados en la vida real derriba inmediatamente el ilusorio marco cinematográfico. Mientras que la tortura en el cine es selectiva, quirúrgica y siempre obtiene como resultado la salvación de vidas inocentes, la realidad de la tortura es tan dura y obedece a motivos tan espurios y abyectos que casi es una frivolidad escribir sobre ella. Generalizada, indiscriminada, e inmotivada desde el punto de vista de la adquisición de información, es lo mínimo que se puede decir sobre la tortura llevada a cabo por el ejército estadounidense en países como Iraq o Afganistán durante los primeros años del siglo XXI, a tenor de las informaciones reveladas por distintos medios de comunicación. Que esta tortura sea sistemática o llevada a cabo por «manzanas podridas» nos es ni mucho menos el tema que nos incumbe ahora. Sí lo es la existencia de una campaña velada para introducir la discusión sobre la tortura en las ficciones cinematográficas y televisivas, con intención de dirigir el pensamiento de espectadores y espectadoras hacia la justificación de la misma. Campaña de la cual las dos primeras entregas de la trilogía de Nolan participan muy activamente.

Like the insidious mantra of the Fox Network's hit show²⁴ (2001–2010) –«We have no choice!»– both *Batman Begins* and *The Dark Knight* were criticized in some quarters for their apparent endorsement of «necessary evils» such as rendition, torture, and the erosion of civil liberties. (Fradley, 2013: 17-8)

Como veremos, la tortura ejercida por Batman obtiene sus resultados, mientras que la pantomima de tortura que representa Harvey Dent, con su moneda trucada con dos caras, no obtiene resultados porque Harvey no está tan bien informado como Batman, y desconoce que el acólito del Joker al que tortura no puede saber nada.

En resumen, hay que dejar la tortura a los verdaderos profesionales, que trabajan en la oscuridad, tienen infinidad de datos sobre las personas, y no rinden cuentas. A los que trabajan en serio, y no a meros aficionados, mediáticos caballeros blancos de la política, como Harvey Dent. Esta interpretación no está basada únicamente en las escenas de tortura que protagoniza cada uno, sino en su caracterización general, como veremos más adelante.

5.2.7. Justificación de la guerra de Afganistán.

En un momento de la película, Alfred informa a Bruce del carácter de determinado tipo de criminales, aquellos que no buscan nada más que ver arder el mundo. Lo hace contándole la historia de un bandido contra el que tuvieron que luchar cuando Alfred trabajaba para el gobierno birmano. Queda sobreentendido de claramente que Alfred trabajaba para la CIA, instaurando o reforzando un gobierno afín a Estados Unidos, y enseñando al gobierno birmano cómo luchar contra la insurgencia.

Una práctica «pedagógica» de la CIA, por cierto, muy extendida en todo el mundo, siendo tristemente famosa la «Escuela de las Américas», situada durante cuarenta años en el canal de Panamá, donde aprendieron a convertirse en dictadores sanguinarios algunos de los personajes que luego la CIA entronizó. Ni que decir hay que estos seres repulsivos eran acompañados por jefes militares y policiales que aprendían las más modernas técnicas de tortura, aterrizamiento de la población, asesinatos selectivos... bajo el epígrafe de lucha contra la insurgencia. Varios de estos manuales de tortura fueron desclasificados por la CIA a finales del siglo XX.

La historia de Alfred sobre el bandido que regalaba piedras preciosas a la población, y que no podían comprar con dinero porque «sólo quería ver arder el mundo», sirve para describir el comportamiento del Joker, a quien parece que Bruce no entiende. El fin de la historia queda en suspenso hasta casi el final de la película, cuando Bruce le pregunta por la resolución:

BRUCE: That bandit in the forest in Burma. Did you catch him?

ALFRED: Yes.

BRUCE: How?

ALFRED: We burned the forest down. (01:39:06)

La frase evoca dos hechos de la historia reciente de Estados Unidos. Una de ellas es la guerra de Vietnam y el uso del napalm, un líquido gelatinoso incendiario, contra el enemigo. La otra, mucho más reciente, es la llamada guerra de Afganistán. Esta ocupación se justificó por el gobierno

estadounidense como el método para capturar a Osama Bin Laden, y de paso, castigar a quienes le habían dado cobijo.

De nuevo, la frase de Alfred encaja a la perfección entre las reglas de propaganda de guerra de Domenach y Ponsonby. Quemaron el bosque, pero no se dice lo que había dentro del bosque, aldeas y pueblos cuyos habitantes estaban de acuerdo con el comportamiento del bandido, o no, pero que en cualquier caso acabaron calcinados. Estas víctimas no tienen siquiera el estatus de víctimas (Cfs. Chomsky y Herman, 1990: 81-154), son parte del paisaje destruido, incluidas en un concepto espacial natural (bosque) destruido con plena justificación en la búsqueda de un sólo hombre: el bandido-Bin Laden.

Resulta anecdótico visionar ahora la casi condenada al ostracismo *Rambo III* (1988), en la cual los talibanes son retratados como guerreros casi místicos, a los que ayuda John Rambo en su lucha contra los comunistas soviéticos.

En cualquier caso, la evocación de la historia de Alfred parece bastante clara: un bandido terrorista inaccesible al que apoyan en su tierra porque, suponemos que entre otras cosas, les regala piedras preciosas, y contra el cual sólo existe una solución, quemar el bosque. Esta es la respuesta a quienes se preguntan ¿cómo es posible que la CIA no haya sido capaz de acabar con Bin Laden en una operación encubierta? ¿Cómo es posible que haya que comenzar una guerra e invadir un país para buscar al terrorista más peligroso de forma infructuosa durante años?

5.2.8. Justificación del Espionaje de las comunicaciones personales. Batman y la FISA.

La «Foreign Intelligence Surveillance Act» es una ley estadounidense de 1978 que permite el espionaje por parte de las agencias estatales de seguridad (FBI y CIA) a personas extranjeras

residentes en Estados Unidos sospechosos de actividades de terrorismo. La Ley empieza a ser modificada, en el sentido de ampliar poderes del Departamento de Justicia y la Agencia de Seguridad Nacional (NSA), tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 y la instauración inmediata de la «Patriot Act» o Ley Patriótica. En agosto de 2007, siendo presidente George W. Bush, empezaron a aprobarse una serie de enmiendas a la ley que ampliaban su campo de acción, permitiendo, de nuevo sin la intervención de un juez, el espionaje a ciudadanos estadounidenses que tuvieran contacto con extranjeros. La ley se adapta al nuevo universo comunicativo y permite el espionaje de todo tipo de comunicaciones de las personas sospechosas, asegurando inmunidad a las empresas de telecomunicaciones que faciliten la información.

In the U.S., the implementation of the Patriot Act means that government agencies have much greater access to the personal information of U.S. citizens. For instance, Baker [*National Security versus Civil Liberties*, 2003] explains that the Title II of the Patriot Act makes it far easier for the government to intercept communications, instigate searches, access personal records, conceal searches and backgrounds checks from those searched, and limit the liability of those who disclose this information for the government (Baker 560-561) (Reynolds, 2014: 122)

Hubo entonces un debate intenso en la sociedad estadounidense, que por cierto sigue atenuado pero vigente: a comienzos de 2013 el Tribunal Supremo de Estados Unidos rechazó la demanda de un grupo de abogados y activistas por los derechos civiles contra la FISA, que pedía la derogación de las enmiendas ampliatorias de 2007-2008. La aprobación de la FISA tiene una validez de seis meses prorrogables, por lo que cada seis meses debe ser refrendada por el presidente, cosa que lleva

haciendo Barack Obama puntualmente desde que accedió al cargo.

The debate on the effectiveness of sacrificing civil liberties in maintaining security is prevalent today in the post-9/11 social climate. (Reynolds, 2014: 115)

The Dark Knight fue estrenada en Estados Unidos en julio de 2008, cuando el debate sobre la FISA era más intenso. Como probaremos, la película ofrece un intento enmascarado de justificar la FISA, y para ello nada mejor que volver a revivir aquel trágico once de septiembre que ha quedado grabado en el imaginario colectivo, y que se ha convertido en elemento catalizador de la propaganda estadounidense del Nuevo Orden Mundial.

La justificación se lleva a cabo en la película en base a la necesidad de encontrar al terrorista más buscado, que además amenaza de forma inminente y continua a la sociedad de Gotham: el Joker. Para encontrarlo, Bruce Wayne utiliza la última tecnología de telecomunicaciones y convierte todos los teléfonos móviles de Gotham en micrófonos y en emisores-receptores de ondas sónicas. Es decir que espía a treinta millones de personas para encontrar al terrorista. Y lo consigue, justificando con su éxito el método empleado, que al propio Lucius Fox le parece inmoral y peligroso:

BATMAN: Beautiful.

LUCIUS: Beautiful. Unethical. Dangerous. You've turned every cell phone in Gotham into a microphone.

BATMAN: And a high-frequency generator-receiver.

LUCIUS: You took my sonar concept and applied it to every phone in the city. With half the city feeding you sonar, you can image all of Gotham. This is wrong.

BATMAN: I've gotta find this man, Lucius. (01:55:50)

A la afirmación de Lucius de que es demasiado poder para un sólo hombre, Batman responde que por eso se lo ha dado a Lucius mismo, y que cuando termine con el Joker todo el dispositivo se destruirá al introducir la contraseña, como en efecto sucede.

Que este poder está en buenas manos y que será utilizado sólo para encontrar a los terroristas parece quedarnos a todos y todas muy claro. No sólo lo utiliza el personaje más respetable (con Alfred) de la trilogía²¹, si no que además ese personaje (no olvidemos que relacionado con la CIA) lo utiliza sólo en contra de su voluntad y forzado por las circunstancias especiales de una amenaza terrorista inminente y real contra la sociedad de Gotham-Estados Unidos. «Amenaza real» es un sintagma que empieza a escucharse con bastante frecuencia en los informativos estadounidenses.

Aunque Toh utiliza la siguiente frase al analizar *Batman Begins*, bien puede trasponerse a *The Dark Knight* y *The Dark Knight Rises*, pues el tema es recurrente: «The underlying rationale of such an arrangement is that as long as such military technology remains in the “right” hands, all will be well.»

²¹ Kellner (2010: 37) subraya en otro contexto la imagen moral y serena que desprende Morgan Freeman, a pesar de haberse convertido en villano en alguna de sus películas. Cita por ejemplo *Deep Impact*, *Bruce Almighty*, *Evan Almighty*, o *Million Dollars Baby*.

Casi una hora antes de esta escena se nos ha dado la clave sobre la opinión que debemos tener con respecto a la vigilancia de nuestra vida privada y nuestras comunicaciones. Cuando el alcalde pronuncia su discurso en el funeral del Comisario Jefe de Policía, una escena que evoca las exequias conmemorativas de tan fatídica fecha, lo termina con esta frase, que bien puede considerarse la frase-tema de la película:

We must remember that vigilance is the price of safety. (01:01:45)

Este momento es seguido por la música subiendo la tensión, la ventana donde se encuentra Bruce abriéndose, de los disparos de los francotiradores hacia ella, y de los disparos de los policías disfrazados hacia el alcalde.

Insistimos, si tuviésemos que describir «el mensaje» de la película nos valdría esta frase, insertada con la «debida sutileza»: Debemos recordar que la vigilancia es el precio de la seguridad. De nuevo, el debate político-social del momento tratado de forma subrepticia en una ficción cinematográfica, que describe la realidad disfrazándola y nos propone/representa la opinión 'correcta'.

«We must remember that vigilance is the price of safety» es una frase cuyo obvio destinatario es el pueblo estadounidense, representado aquí por la ciudadanía de Gotham.

Más allá de Batman, el tema de los niveles de vigilancia aceptables es recurrente en el género de superhéroes, ya que la vigilancia es precisamente condición *sine qua non* de su carácter. Hassler-Forest cita, por ejemplo, el diálogo entre Lois Lane y Superman en *Superman Returns*:

SUPERMAN: Listen. What do you hear?

LOIS: Nothing.

SUPERMAN: I hear everything. You wrote that the world doesn't need a savior, but every day I hear people crying out for one.

Afortunadamente para nuestra seguridad, Superman se despide de Lois con un «I'm always around.»

5.2.9.El Joker: el terrorista por antonomasia.

El Joker ha sido uno de los personajes de la película que mayor atención ha acaparado en los medios por diferentes motivos, entre ellos la interpretación dramática que Hedge Ledger hace del mismo, irradiando la peculiar fuerza y atractivo de que hace gala el más cruel y despiadado de los enemigos de Batman, heredada del cómic al celuloide.

Much has been made of Ledger's final performance as The Joker, and deservedly so. (Tyree, 2009: 32)

No han faltado por supuesto las miradas éticas o ideológicas del personaje, como la que haremos aquí, algunas de ellas tan incomprensibles como la de Randolph Lewis en *Jump Cut* nº 51. Según

Lewis, «this new Joker is an anti-capitalist culture hammer who weds sadism and anarchy in a grotesque synergy». De hecho, «the Joker provides the “revolutionary spirit” that can bring us to what Ernst Bloch calls a “radical disenchantment of mythological appearances”.» Pero como el objetivo de Warner Bros es vender figuras del personaje, y no comenzar una revolución, la crítica al Imperio aparece atenuada:

Warner Brothers has action figures to sell, not revolutions to foment, and so the Joker must be defeated and the good people of Gotham must move forward with the status quo intact.

Es posible que relacionar el espíritu revolucionario, el anticapitalismo o la anarquía con el sadismo no sea una crítica radical, como parece entender Lewis («For those who are willing to listen, *The Dark Knight* has a great deal to say about the perils of U.S. Empire, but because of its commercial status, the film eventually tries to contain its own radicalism.»), sino más bien una postura netamente reaccionaria, por mucha simpatía que el abominable Joker despierte en nosotros.

La visión de Lewis sobre el radicalismo de *The Dark Knight* nos recuerda la auto-concesión que se hace el crítico cultural Robert B. Ray tras preguntarse cómo sería el cine radical estadounidense (en caso de existir):

We might begin with the following question: if, as is generally agreed, the American Cinema has been largely a conservative cinema, functioning to subdue those conflicts capable of generating dissent, what would a genuinely radical cinema look like? (Ray, 1985: 362)

La respuesta que se da a sí mismo, un poco forzada en nuestra opinión, es que *Taxi Driver*, una película que ha descrito como conservadora temática, formal e ideológicamente, y además como demasiado embebida de los paradigmas hollywoodienses para producir una crítica efectiva de la ideología que esos paradigmas sustentan, es una película «radical».

In other words, precisely because *Taxi Driver* draws on both Hollywood's thematic and formal paradigms, only to criticize them, it seems to me a model for a «radical» American movie. (Ray, 1985: 362)

En nuestra opinión, salirse un poco de la norma no es un procedimiento excesivamente radical, aunque el contexto sea de no salirse jamás de la norma. Nos parece además que hay otros ejemplos del Nuevo Hollywood de la década de los 70 que se alejan más de la norma que *Taxi Driver*.

En el caso de *The Dark Knight*, por ejemplo, permitir o provocar en la audiencia cierta simpatía hacia el antagonista del protagonista, como nos sucede hasta cierto punto con el Travis-DeNiro en la película de Oliver Stone, no la convierte en una película radical o contenedora de una crítica social radical. Sigue siendo una película muy conservadora, desde los puntos de vista formal, temático, ideológico y propagandístico.

En la tercera parte de la trilogía, con el todopoderoso archienemigo Bane, entraremos de lleno en la descripción que hace Nolan de ese espíritu radical o revolucionario que atisba Lewis en el Joker, el archi-enemigo que actualmente nos ocupa.

Otras lecturas, algo más cercanas a la nuestra, señalan que el Joker puede ser interpretado más como una encarnación del capitalismo del desastre que como una representación alegórica del terrorismo global:

The Joker may therefore be interpreted more productively as a new signifier for the systemic threat of the permanent disposable workforce of post-Fordism capitalism than as an allegorical representation of globalized terrorism. (Hassler-Forest, 2012:152)

Los argumentos de Hassler-Forest no terminan de convencernos, ya que parecen oscurecer la discusión más que aclararla, y no encontramos base firme sobre la que asirlos. Más bien parecen apoyar la postura que ve en el Joker una alegoría, precisamente, del terrorismo internacional. Por ejemplo, Hassler-Forest señala como apoyo de su postura el desinterés que el Joker muestra por el dinero «físico», al quemar una millonada en billetes, y que la red de colaboradores e informadores invisibles del malvado se asemejan mucho al tipo de organización en red que define al capital financiero postmoderno (151-153). Nuestra opinión es que estas características que el autor resalta parecen encajar a la perfección en la imagen de la red terrorista internacional que supo poner en jaque a los servicios secretos de todo el mundo, y perpetrar un sorprendente atentado al corazón de lo que considera su principal enemigo.

De hecho, el mismo autor cita en las páginas finales de su libro la descripción que hace Philip Bobbitt del terrorismo contemporáneo (*Terror and Consent: The Wars for the Twenty-First Century*), que comparte las características principales con el «capital financiero postmoderno»:

In the twenty-first century, terrorism presents a different face. It is global, not national; it is decentralized and networked in its operations like a mutant nongovernmental organization (NGO) or a multinational corporation; it does not resemble the centralized and hierarchical bureaucracy of a nation state... it will operate in the international marketplace of weapons, targets, personnel, information, media influence, and persuasion, not in the national arenas of revolution and policy reform. (Brooker, 2012: 254, citando a Bobbitt, 2008: 84)

La presentación del Joker en *The Dark Knight* no puede estar mejor diseñada. Un gran cerebro y ningún escrúpulo, capaz de manejar los intereses de las demás personas y deshacerse de ellas tras haberlas aprovechado. No queda la más ligera duda de que no es un villano 'normal', ni siquiera un súper-villano, es algo que está más allá, un terror sin leyes, una maldad pura.

El valiente empleado del banco de la mafia que roba el Joker nos pone enseguida sobre la pista:

MANAGER: Oh, criminals in this town used to believe in things. Honor..., respect. Look at you. What do you believe in, huh? What do you believe in?!

JOKER: I believe whatever doesn't kill you simply makes you... stranger. (00:05:26)

Esta apología del criminal con código de conducta contrasta con la nueva amenaza que representará el Joker, el terrorismo indiscriminado, que ataca a los civiles sin piedad y con un nivel de brutalidad nunca visto.

Como comprobamos por sus propios actos y las descripciones o menciones que se hacen de él, el Joker es, explícitamente, un terrorista:

DENT: Should we give in to this terrorist's demands? (01:11:08)

O, un minuto más adelante:

ALFRED: Perhaps both Bruce and Mr. Dent believe that Batman stands for something more important than the whims of a terrorist, Miss Dawes, even if everyone hates him for it. That's the sacrifice he's making. (01:12:30)

Desde luego, se comporta como el peor de ellos, o como una condensación simbólica de todos los terroristas mediáticos:

a) Secuestra gente y los graba en videos que se emiten por la GCN (CNN), como hacen los terroristas orientales, «islamistas» y sudamericanos.

b) Pone una bomba en un hospital, que cae a plomo como lo hicieron las Torres Gemelas y una pared del Pentágono.



c) Sus víctimas mantienen una última y desesperada conversación telefónica, igual que las que pudimos escuchar en el 11-S entre las personas víctimas de los atentados en los aviones y las torres y sus familiares. (Véase por ejemplo el documental *9/11: Phone Calls from the Towers*, James Kent, 2009).

d) Amenaza y pone a prueba a los pasajeros y pasajeras de dos ferrys con nombres bastante significativos, Liberty y Spirit. Pasajeros que además tienen que decidir sobre la vida y la muerte de

los que son objetivo terrorista además de ellos, y se convierten en héroes decidiendo sacrificarse a sí mismos sin causar más daño, como en la película *United 93* (2006) de Paul Greengrass, sobre el avión en el que, según se describe, los mismos pasajeros abortaron el plan de los terroristas de hacerlo estrellar contra un edificio. El resultado fue que el avión se estrelló en el suelo de Pensilvania sin causar mayores víctimas que sus propios ocupantes.

e) Incluso las exequias por el Comisario Jefe de Policía de Gotham pueden ser interpretadas como una evocación consciente al atentado del 11 de septiembre:

Residents of New York may recognize that in *The Dark Knight* an assassination attempt on the mayor's life is set in the real-life backdrop of streets near the former site of the World Trade Center. Footage of police marching in a parade nearby looks eerily similar to the annual ceremonies that mark the anniversary of September 11. (Tyree, 2009: 32)

Kellner coincide plenamente con nuestra interpretación del personaje:

In the contemporary context, the Joker represents the spirit of terrorism and the film is full of iconography related to 9/11. (2010: 11)

Por supuesto, las motivaciones del Joker, como las de los terroristas, carecen del más mínimo sentido y están basadas en la locura, en la sed de sangre y en el odio más irracional e inmerecido a valores como la libertad, y a las personas que los disfrutaban y los sustentaban.

En el mismo número de la revista *Jump Cut* que citamos arriba (51), Todd McGowan se adentra en el personaje del Joker desde un punto de vista ético, o desde la perspectiva de la ética kantiana, para llegar a la conclusión de que el Joker representa una postura ética que Kant no creía que existiera, la maldad pura: «He values doing evil for its own sake, being “a wrench in the gears”, which marks out an ethical position that Kant believes cannot exist, that of the diabolically evil subject.»

Aunque tanto McGowan como Lewis lo mencionan en otra parte, ninguno relaciona el paralelismo que establece Alfred entre el Joker y el criminal birmano, que enseguida resaltaremos. Esta es una de las principales claves sobre el Joker, e interpretar que el Joker es un nihilista más que un terrorista, como hace McGowan, es, creemos, errar en la diana, más cuando se nos deja claro de forma explícita en varias ocasiones que sus acciones son consideradas como las de un terrorista. El personaje será, en todo caso, un «terrorista nihilista» (y nihilista en un sentido mediático, no filosófico), un ser diabólico que hace el mal por el mal mismo, como Alfred alecciona a Bruce.

En un momento de la película, hablando sobre el Joker, Bruce le dice al sabio y respetable Alfred que los criminales son simples, sólo hay que saber lo que quieren. Alfred le contesta que quizás no ha entendido las motivaciones del Joker. Le cuenta una historia, ya citada, de cuando trabajó para el gobierno birmano en la lucha contra la insurgencia (estabilizar el gobierno local), y se enfrentaron a un bandido que no se interesaba por el dinero ni por las riquezas:

Because some men aren't looking for anything logical, like money. They can't be bought, bullied, reasoned or negotiated with. Some men just wanna watch the world burn. (00:54:58)

Ni por asomo se deja traslucir alguna motivación política para personas como el bandido birmano, a pesar de que la historia huele de lejos a uno de esos tristemente célebres golpes de estado orquestados y perpetrados por la CIA en los que se impone un gobernante títere a las órdenes del Imperio.

¿Recordamos la solución de Alfred contra el bandido birmano? Quemar el bosque. Contra este tipo de gente, todo vale, quemar un bosque, arrasar un montañoso país donde supuestamente se ocultan....

La historia de Alfred no es más que una justificación del uso de toda la fuerza para luchar contra esta gente, terroristas y personas o pueblos que apoyan a los terroristas, a la que se ha deshumanizado, para que así no se sienta ningún remordimiento al ver los resultados de «quemar el bosque»: muerte violenta de civiles llamadas daños colaterales (Yugoslavia, Iraq, Afganistán...), muerte por desnutrición de parte de la población (Iraq), torturas en cárceles como Guantánamo o Abu Ghraib, o episodios concretos tristemente célebres como los bombardeos en bodas en Kandahar, Afganistán en julio de 2008, en Yemen el diciembre de 2013, o los colegios de la ONU en la franja de Gaza durante el verano de 2014 por parte del ejército israelí con material recién comprado a Estados Unidos. (Fuente: agencia EFE)

El Joker, por supuesto, como encarnación del terrorismo del siglo XXI, es retratado efectivamente como alguien que sólo quiere ver arder el mundo, sin ninguna motivación lógica. Ni siquiera es digno de una motivación psicológica, como la que le ofrecen Alan Moore y Brian Bolland en el cómic *The Killing Joke* (1988). Estos autores «dieron al mundo una visión de lo que llevó al Joker a ser lo que es». (Solapa de portada de la edición de 2008). A lo más que se llega en ese sentido en la película de Nolan es a dejar entrever un pasado de maltratos y tragedia, cuando el Joker miente

acerca de la causa de sus cicatrices. El trauma de su pasado no aparece sin embargo relacionado con su actitud destructiva.

Las mentiras sobre un pasado de maltrato están presentes también en los cómics, por ejemplo en *Mad Love*, de Paul Dinni y Bruce Timm, publicado en 1994. En *The Killing Joke*, el Joker elige poder tener distintas opciones al recordar el trauma que lo convirtió en lo que es: «sometimes I remember it one way, sometimes another... if I'm going to have a past, I prefer it to be multiple-choice! HA HA HA!» (Citado por Uricchio and Pearson, 1991: 192)

Otra característica que convierte al Joker, y por ende a los terroristas en su «versión Hollywood», en seres increíblemente peligrosos, es su falta de apego por la vida y por todo lo humano.

You have nothing, nothing to threaten me with. Nothing to do with all your strength. (01:30:14)

Le dice el Joker a Batman mientras es torturado por éste para que le revele el paradero de los secuestrados Rachel Dawes y Harvey Dent. Con todo el poder y la fuerza del mundo, no hay nada con que amenazar a los terroristas, sólo es posible detenerlos, y necesario detenerlos poniendo todos los medios posibles al alcance.

En el cómic *The Amazing Spider-Man* n° 36 el protagonista observa la Zona Cero tras el atentado, acompañado por los villanos de Marvel, incluido el Doctor Muerte, que llora ante la barbarie de un acto que les supera en maldad. Así lo describe Francisco Segado Boj en su artículo *Tambores de Guerra en viñetas: Spider-Man y el 11 de septiembre* (2005):

En una de las escenas más significativas del cómic, un grupo de villanos tradicionales del Universo Marvel se reúne para observar la desolación de la Zona Cero. Incluso el antagonista por antonomasia de los superhéroes Marvel, el Doctor Muerte, contempla asombrado la destrucción causada por los terroristas. Muerte, un personaje que planea dominar el mundo y que gobierna tiránicamente el imaginario país de Latveria, ahora está superado por los perversos terroristas. Su tristeza y su impotencia se muestran en un plano detalle de sus ojos, cuando deja caer una lágrima por todo el dolor que ha causado el 11-S.

En la continuidad del Universo Marvel, los héroes y los villanos en alguna ocasión han reunido sus fuerzas para combatir enemigos que pretendían destruir la Tierra. Éste es un modo de acentuar la crueldad y peligrosidad de la amenaza. Pero esta es la primera ocasión en la que un personaje negativo muestra su dolor por la desolación que otros han causado.

Con este recurso argumental el guionista enfatiza la maldad de los terroristas, una crueldad que supera incluso a los personajes que el lector reconoce como «malgnos».

Los responsables del atentado superan la categoría de «villano», su sed de sangre y su inhumanidad les hace incluso peores que los antagonistas habituales de los superhéroes. Exactamente, lo que convierte a los terroristas en seres despiadados es que atacaron a civiles. Así se expresa el narrador cuando sostiene, al 'ver' llorar al Doctor Muerte: «Incluso los peores de nosotros, aunque desfigurados, aún somos humanos. Aún sentimos. Aún lloramos la muerte de inocentes». (Segado Boj, 2005: 238)

Esta sorpresa ante una maldad tan absoluta no es sin embargo una novedad en Hollywood. De hecho, responde a la perfección a una de las reglas básicas de la propaganda de guerra descritas por Jean-Marie Domenach en *La propaganda política*. Nos referimos a la «regla de la exageración-

desfiguración del enemigo», cuyo contenido consiste en conseguir que los enemigos aparezcan ante la opinión pública como una especie de monstruos capaces de las atrocidades más inimaginables. No en vano, uno de los mejores recursos de la «regla de exageración» es, como nos cuenta Adrián Huici (2010), la *atrociti propaganda*, por la cual se relatan atrocidades perpetradas por el enemigo que no sucedieron más que en la mente de los propagandistas.

Existen probablemente ejemplos de todas las guerras de todos los tiempos, Huici cita entre otros las noticias sobre los soldados alemanes que cortaban las manos de los niños de los pueblos conquistados durante la Primera Guerra Mundial. Otro ejemplo más reciente, de la primera guerra de Iraq, fue el del relato por parte de una niña kuwaití de cómo los soldados iraquíes entraron en un hospital, sacaron a los recién nacidos de las incubadoras, y los dejaron morir en el suelo. El cuento, pues no era más que eso, fue propagado en vídeo por la CNN y demás televisiones hasta llegar a todos los hogares del mundo con televisión. La noticia posterior de que la niña que describía semejantes horrores era la hija del embajador de Kuwait, aleccionada en interpretación teatral por una empresa de relaciones públicas, no llegó por supuesto a ninguna televisión en ninguna parte del mundo.

Otro caso reciente, de las guerras de Yugoslavia (1991-2001), en concreto de la guerra de Bosnia (1993-1995), es el de la magnificación mediática de matanzas perpetradas por el bando serbio y la minimización u ocultación de las matanzas perpetradas por el bando bosnio. Véase al respecto por ejemplo el texto de Edward S. Herman y el oficial político de la Naciones Unidas en Sarajevo durante la guerra, Phillip Corwin, *The Srebrenica massacre: Evidence, Context, Politics*.

Tradicionalmente, para Hollywood, el tratamiento de «monstruo», a un nivel de maldad que no alcanza ni siquiera el peor de los *supervillanos*, ha estado reservado a los comunistas.

A este respecto, Stephen J. Whitfield, en su libro *The Culture of the Cold War*, se pregunta «How was Communism depicted in the films of the Cold War?».

La respuesta es que los comunistas estadounidenses no tienen respeto por los símbolos ni las sagradas tradiciones nacionales, son brutos, sin sentido del humor y crueles con los animales, «no sabemos cómo tratan a los niños porque nunca tienen ninguno». Son hipócritas, mentirosos, criminales, inteligentes y malvados. Las mujeres del Partido son inquietantes, nada femeninas ni atractivas, o, en caso contrario, casi ninfómanas, desconocen la experiencia del amor 'normal', sólo usan el sexo con fines políticos.

Hasta aquí, todas son características compartidas por otros «villanos», sin embargo:

The most striking characteristic of celluloid Communism, however, is not the Party's contempt for liberals or its hypocrisy, but its hardened criminality, its proclivity for the raw violence that also pervaded gangster pictures. Indeed, in *Pickup on South Street* (1953), the 'Commies' are *more* dangerous and *more* brutal than ordinary criminals, who at least adhere their own code of honor. (Whitfield, 1991: 135)

Más violentos, peligrosos y brutales que los criminales ordinarios, que al menos tenían su propio código de honor. Como vemos, son éstas las características con las que se nos presenta al Joker en su robo al banco, representante del nuevo enemigo del 'Mundo Libre' tras la caída del muro de Berlín, el terrorismo internacional.

El traspaso de las características «ultra-villanas» de comunistas a terroristas (preferentemente islamistas) viene acompañado por el traspaso de su falta de motivación lógica o la inexistencia de la misma:

Since the movies of the era were not permitted to locate the motivations for turning toward Communism in economic or social conditions, since themes of class and race, justice, and impoverishment contradicted the complacent ideology of the 1950s, *My Son John* pursued the logical consequences of the only dramatically plausible alternative. (Whitfield, 1999: 136)

La única alternativa plausible desde el punto de vista dramático a la que se refiere Whitfield es la psicología. El común recurso utilizado desde las instancias hegemónicas para ocultar los motivos políticos o económicos del crimen, como la opresión o el empobrecimiento. Que los criminales son enfermos mentales es una teoría largamente sostenida en la tradición estadounidense. Porque, ¿cual puede ser la razón para delinquir en el país de las oportunidades, donde todo es posible, y dónde el botones trabajador, inteligente y ambicioso puede llegar a convertirse en el dueño del hotel? Obviamente, un defecto en su mente, un defecto moral. (Una película como *Ladri di biciclette* [Ladrón de bicicletas, Vittorio De Sica, 1948] habría sido imposible de rodar en los Estados Unidos post-código Hays.

Ann Vickers, protagonista de la novela homónima de Sinclair Lewis, publicada en 1933, se sorprende gratamente cuando un 'revolucionario' profesor de criminología se presenta con un *speech* contra las cárceles, al que pertenece el siguiente párrafo:

¿Qué va a ocupar el lugar de las prisiones? Sin duda alguna, algo. Fundamentalmente, una institución parecida a la de la libertad condicional, para aquellos que sólo necesitan un poco de ayuda para reconstruirse moralmente. Para los éticamente enfermos, para los incurables, un encierro sano en un hospital. Tanta razón hay para castigar al enfermo ético como al enfermo físico. Y como el revolucionario de la criminología es en realidad mucho más duro que cualquier juez de Tammany, no tiene nada de extraño que le guste sentenciar a cadena perpetua a un desgraciado que ahora no es penado con más de cinco años. Si un hombre está incurablemente podrido, si es un homicida, violador o torturador de niños, incurable, entonces no va a ser mejor cuando salga de la cárcel al cabo de cinco años. Hay que encerrarle para siempre, no vengativamente, sino del mismo modo que apartamos de los demás a los tísicos incurables. Pero *lo que yo quiero* es que esa condición de «incurable» sea certificada no por un juez cuyo único estudio psiquiátrico ha sido jugar al póquer y asistir a banquetes en compañía de los políticos del distrito, sino por psiquiatras expertos..., si es que existen... Y si no, cerremos por una temporada West Point y Annapolis, y veamos si no es más útil enseñar a la gente a curar en vez de enseñarla a matar. (Lewis, 1971: 213)

El párrafo, y el *speech* completo, merecen un detallado análisis en el que no nos detendremos, quedándonos con la idea central, que ya apuntamos, de que la inclinación al crimen es un defecto moral. Un defecto moral presente desde en el pequeño criminal que sólo necesita una pequeña ayuda para reformarse, hasta en el asesino, violador o torturador incurable. La motivación económica, me arriesgo a aventurar que la causa principal del crimen que mantiene a la mayoría de las personas en la cárcel, brilla por su ausencia en la charla del profesor de criminología, y sólo aparece evocada tangencialmente en toda una novela protagonizada por una trabajadora social y reformadora de prisiones.

Hollywood pronto asimiló esta imagen del criminal como enfermo mental falto de moral, y a partir de la implantación efectiva del Código Hays en 1934, este fue el único tipo criminal retratado. A

partir de los años 70, tras el «desastre nacional» de la derrota en Vietnam, el tipo fue reactivado y llevado a su extremo para criminalizar a los grupos contestatarios y pacifistas. El criminal enfermo mental era combatido en su propio terreno por el justiciero solitario tan caro a la ideología de extrema derecha.

Charles D. Leayman lo expresa en los siguientes términos al comienzo de su artículo «*The Enforcer*: “Adolph” Eastwood.»:

Webster's *3rd New International Dictionary* defines «fascism» as «any tendency toward or actual exercise of severe autocratic or dictatorial control.» The filmic persona of Clint Eastwood's Dirty Harry Callahan, San Francisco Police, exhibits more than one «tendency» that eminently qualifies him for the «fascistic» label. That the films in which the character appears (including DIRTY HARRY and MAGNUM FORCE) have been among the most successful U.S. movies of the 70s indicates the great extent to which audiences share the ideologies of the filmmakers. (Leayman, 1977: 21-22)

(No estamos de acuerdo con que el éxito de ese tipo de películas indique que gran parte de la población comparta la ideología de sus «filmmakers» (un adjetivo que incluye a productores, guionistas y productores), pero no es momento de entrar en el asunto.)

Ya hemos hablado de esta nueva hornada de películas de ideología ultra-conservadora, como las sagas de *Dirty Harry* (Harry el Sucio, 1971, 1973, 1976, 1983, 1988), *Death Wish* (El Justiciero de la noche, 1974, 1982, 1985, 1987, 1994), *Walking Tall* (Pisando fuerte, 1973, 1975 y 1977), o *Coogans Bluff* (La jungla humana, Don Siegel, 1968), por poner sólo unos ejemplos, presenta a los criminales como poseídos de una locura destructiva, con una mentalidad claramente psicótica, y

cercanos estéticamente a los movimientos contraculturales.

Al ser así representados los criminales, como enfermos mentales incurables, ávidos de destrucción (de ver arder el mundo), se bloquea en el espectador la posibilidad de preguntarse a qué obedece su crimen. Los terroristas como el Joker son sólo eso, auténticos locos que buscan el terror y la muerte por ellos mismos, sin pretender nada más, si acaso, que una diversión pasajera.

JOKER: How many of your friends have I killed?

STEPHENS: I'm a 20-year man and I know the difference between punks who need a lesson in manners and the freaks like you who would just enjoy it. (01:31:37)

Pasando del plano evocador al plano evocado, cualquier ataque a Estados Unidos se viste como generado por un odio irracional, y ni de lejos existe la posibilidad de que sea una respuesta a un ataque previo, una defensa o una venganza. La fuente del ataque tiene por fuera que ser el tan cinematográfico Eje del Mal o un loco incurable, cuyo odio sin sentido hace a los estadounidenses preguntarse ¿Por qué la gente odia a Estados Unidos? (Cfs el libro homónimo de Sardar y Davies)

Otra característica que se traspasó de comunistas a terroristas ha sido el poder de infiltrarse en todas las instituciones estadounidenses, alimentando la sospecha, ese miedo a tu vecino tan fomentado por los medios de comunicación nacionales en los años 50. De hecho, el Joker tiene un poder casi ilimitado para conocer la mente de sus adversarios y llegar hasta el rincón más seguro de Gotham: el coche de la jueza, el despacho del Comisario Jefe de Policía, el apartamento de Bruce Wayne, los cimientos del hospital, las bodegas de los ferrys «Liberty» y «Spirit», etc. Su poder es nebuloso,

desconocido y aparentemente ilimitado (o sólo limitado por Batman), no tiene nombre, ni origen, y es apoyado por los no integrados en la «sociedad» estadounidense, como puede comprobarse por el aspecto físico de las personas que le acompañan, a lo que ya se ha hecho referencia.

Y para terminar con la figura del Joker, señalaremos otras dos características personales con las que aparece en la película. La primera, heredada del personaje de cómic, es su conciencia de antagonista de Batman:

I don't wanna kill you. What would I do without you? Go back to ripping off Mob dealers? No, no. No. No, you... You complete me. (01:28:01)

Esta relación entre el héroe y el villano, tan fundamental en el cómic y en el cine, puede rastrearse durante el siglo XX hasta las ideas expresadas por el filósofo alemán Carl Schmitt en su texto de primer tercio del siglo *Der Begriff des Politischen* (El concepto de lo político). Para Schmitt, lo que determina el concepto de lo político es la dualidad o distinción amigo-enemigo. La formulación y desarrollo de su teoría no ha estado ni está exenta de las críticas más justificadas, que señalan el reduccionismo de su planteamiento y su cercanía a las tesis nacionalsocialistas. Ello no obsta, sin embargo, para que estas ideas florecieran en la misma generación que vio nacer a Walter Lippmann y Edward Bernays (de hecho los tres nacieron entre 1888 y 1891), considerados, gracias a su fabricación del consentimiento y su cristalización de la opinión pública, como los padres de la propaganda moderna.

Para Schmitt, «la oposición o el antagonismo constituye la más intensa y extrema de todas las oposiciones, y cualquier antagonismo concreto se aproximará tanto más a lo político cuanto mayor

sea su cercanía al punto extremo, esto es, a la distinción entre amigo y enemigo». (Schmitt, 1991: 59)

El omnipresente antagonismo héroe-villano es explorado en la película de M. Night Shyamalan *Unbreakable* (El protegido, 2000), con Bruce Willis y Samuel L. Jackson en los papeles de héroe y villano.

La segunda característica a la que hacíamos mención es la autoidentificación del Joker con la anarquía. El Joker se autoproclama agente del caos ante un Harvey Dent convaleciente de las quemaduras que han desfigurado su rostro, y sus palabras calen tanto és el fiscal del distrito que lo conducen a la locura (algo que ya intentara con Jim Gordon en *The Killing Joke*):

If tomorrow I tell the press that, like, a gangbanger will get shot or a truckload of soldiers will be blowing up nobody panics. Because it's all part of the plan. But when I say that one little old mayor will die, well, then, everyone loses their minds. Introduce a little anarchy upset the established order and everything becomes chaos. I'm an agent of chaos. Oh, and you know the thing about chaos? It's fair. (01:50:04)

Desde su primera aparición en *Batman #1*, esta característica ha sido una constante en el Joker: «The personification of the irrational, an agent of chaos, the Joker represents everything that Batman opposed» (Boichel, 1991: 9). Véase por ejemplo el Joker de *Arkham Asylum*, de Grant Morrison y Dave McKean, el de *The Killing Joke*, de Alan Moore, o el de Frank Miller, autor de *Batman: The Dark Knight Returns*, que lo describe en una entrevista como «a force of chaos». (Sharret, 1991: 36)

Aunque, como veremos, el Joker no se acerca ni de lejos al caos y la anarquía (como fuerza desorganizadora y destructiva, asociación con la que no estaría muy de acuerdo Bakunin) que instaaura en Gotham el villano de la siguiente entrega, Bane.

Tampoco se acerca a la crítica implícita de otro personaje del universo Batman, Anarky, un joven que señala con su actividad justiciera a aquellos criminales que Batman no combate, como empresarios contaminadores y especuladores, y redefiniendo así el concepto de crimen ante un desfasado defensor de *statu quo* como Batman:

Some recent texts, significantly in the regular titles, however, have begun to exhibit a certain self-conscious awareness of the Batman's hegemonic function, questioning the most central component of the Batman's identity -the nature of crime and its relation to it. (Uricchio y Pearson, 1991: 210)

5.2.10. Caballero Blanco vs Caballero Oscuro. Official Hero vs Outlaw Hero.

El encuentro-enfrentamiento entre los caballeros blanco y oscuro de Gotham puede ser considerado, desde un punto de vista ideológico, como una continuación del debate que se estableció en *Batman Begins* entre Rachel y Bruce, es decir entre la justicia de los tribunales y la justicia del justiciero-vengador enmascarado. Pero las connotaciones del enfrentamiento se amplían en varios sentidos, no presentes en el debate que Bruce mantiene con Rachel sobre la justicia o la venganza.

En primer lugar, Harvey Dent adquiere el estatus de líder político liberal, mientras que Rachel se ha

tenido que conformar con un modesto puesto de reformadora social a la sombra de un Fiscal del Distrito inocuo y bienintencionado que muere en *Batman Begins*. Desde luego ese lugar de segunda fila le conviene más a su estatus de mujer, en el universo machista del Batman de Nolan.

Y en segundo lugar, la colaboración-enfrentamiento de ambos se enmarca en la larga tradición hollywoodiense del «outlaw hero» frente al «official hero».

The movies traded on one opposition in particular, American culture's traditional dichotomy of individual and community that had generated the most significant pair of competing myths: the outlaw hero and the official hero. (Ray, 1985: 59)

Sobre la tradicional dicotomía entre las tendencias individualistas y comunitarias, Robert Ray propone una breve descripción de los valores asociados a cada héroe en base a tres campos principales, a saber, la madurez-envejecimiento, la sociedad y las mujeres, y la política y la ley. Aunque obviamente el que más nos interesa actualmente es el tercero de estos campos, mencionaremos también la dicotomía existente en los otros dos.

1. En cuanto a la madurez, el héroe fuera de la ley está más cercano a la niñez, lo que le garantiza lo que podríamos llamar un «inocencia primigenia», además de una actitud natural e instintiva y una psicología sin recovecos o zonas oscuras. En cambio el héroe oficial «embodied the best attributes of adulthood: sound reasoning and judgment, wisdom and sympathy based on experience.» (Ray, 1985: 60)

2. En cuanto a sus relaciones sociales y con las mujeres, el «outlaw hero» desconfía de la

civilización y no se siente cómodo en sociedad, cuyas normas de educación frecuentemente desconoce. Hablar o pensar en el matrimonio le causa urticaria, y si se ve envuelto en alguna relación, siempre es con «malas mujeres», normalmente ex-prostitutas o «desviadas» del buen camino de alguna forma. Sus verdaderas relaciones se dan entre hombres, con un sentimiento de camaradería superior al amor sensual heterosexual.

El «official hero» es todo lo contrario, se mueve como pez en el agua en sociedad, es cosmopolita y se entrega a conciencia a sus deberes públicos, frecuentemente como abogado o político. El matrimonio y la familia están entre sus principales objetivos vitales.

3. Finalmente, en cuanto a la política y la ley:

If the outlaw hero's motto was «I don't know what the law says, but I do know what's right and wrong», the official hero's was «We are a nation of laws, not of men», or «No man can place himself above the law». To the outlaw private standards of right and wrong, the official hero offered the admonition, «You cannot take the law into your own hands». (Ray, 1985: 59)

El «outlaw hero» prototípico es John Wayne. El Ringo Kid de *Stagecoach* (La diligencia, John Ford 1939), o el Tom Doniphon de *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, John Ford, 1962).

James Stewart o Montgomery Clift, son por otro lado, prototipos de «official hero». Tanto en *Red River* (Howard Hawks, 1948) como en *The Man Who Shot Liberty Valance*, se escenifica esta relación de colaboración-enfrentamiento entre los «official heroes» Clift y Stewart, y el «outlaw

hero» Wayne.

En estos enfrentamientos solía haber un vencedor, una figura dominante, aunque también era costumbre intentar «recoger» al perdedor como un secundario de lujo, un apoyo y colaborador del héroe preeminente. Así sucedía también en el entorno otros géneros cinematográficos de Hollywood, como los dramas policiales o la ciencia ficción, en cuyo caso el enfrentamiento-colaboración entre los dos tipos de héroes se cifraba en los personajes «docs&cops», siendo los doctores los héroes oficiales y los policías y los militares los (aunque parezca paradójico) individualistas fuera de la ley.²²

En *Red River*, por ejemplo, la figura dominante acaba siendo el joven Matt Garth (Clift), que somete pacíficamente al violento Thomas Dunson (Wayne), «hombre hecho a sí mismo» que maltrata a sus vaqueros y sólo conoce las leyes del más fuerte y de la horca. El final de la película, de reconciliación colaboradora entre ambos protagonistas, carece absolutamente de credibilidad.

En *Panic in the Streets* (Pánico en las calles, Elia Kazan, 1950), el «Lieutenant Commander» (teniente de navío, equivalente a capitán del ejército) de la Armada, además de oficial médico, Clinton Reed (Richard Widmark) es enviado al puerto de Nueva Orleans a investigar una muerte por un posible virus muy contagioso. Allí se ve obligado a imponer su criterio y a tomar el mando de la situación y la responsabilidad de las decisiones, enfrentándose al capitán Warren de la policía local. Sin embargo, una vez demostrada la razón de Reed, el doctor (doc), el policía Warren (cop) se convierte en su mejor colaborador.

²² Harry Callahan, por ejemplo, es policía además de outlaw hero. Esta posibilidad se comprenderá mejor cuando describamos en un apartado posterior lo que hemos llamado el criterio de adscripción ideológica de películas de Peter Biskind. Una vez descrito podremos cruzar el esquema dual oficial-outlaw, con el esquema cuádruple : left wing – liberal – conservative – right wing.

Como veremos, Batman no puede seguir la tradición hollywoodiense de recoger, como secundario de lujo en un entorno colaborador, al héroe que ha perdido la partida. En el caso de *The Dark Knight*, la trama va en sentido contrario a las tradicionales películas de enfrentamiento-colaboración «official hero & outlaw hero» o «docs&cops». Mientras que éstas partían del enfrentamiento y confluían en la colaboración, *The Dark Knight* parte de la colaboración para culminar en el enfrentamiento. El sentido es diferente porque la ideología propagada también es diferente. En el primer caso el objetivo es la creación de consenso en torno a las dos figuras preeminentes de la política estadounidense: el partido liberal y el partido conservador. (Biskind, 2001.) En el segundo caso el objetivo es precisamente el contrario, crear la disensión y «patologizar la política liberal», convertir al «official hero» en un enemigo.

The Dark Knight presenta, sólo en apariencia, una típica relación de enfrentamiento-colaboración entre el héroe oficial Harvey Dent y el fuera de la ley Batman. Mientras que el primero es un abogado de éxito con una vida social ajetreada, y que espera casarse con Rachel, Batman (el verdadero rostro del disoluto Bruce Wayne) es un solitario que no soporta estar en sociedad, y que cuando se ve obligado a ello para mantener las apariencias, se pone la máscara de despreocupado *playboy* millonario. Veamos en qué términos se establece esta relación entre ambos, las implicaciones que conlleva y cual es su desenlace.

Si recordamos, en *Batman Begins* el sistema judicial es retratado como blando, inoperante, e incapaz de hacer cumplir la Justicia con mayúsculas. De forma que quedan justificadas la existencia y las acciones de un justiciero enmascarado y situado más allá de la ley, o, de forma más descriptiva, por encima de ella.

En *The Dark Knight*, el Fiscal del Distrito Harvey Dent, novio de la abogada adalid de la Justicia Rachel Dawes, llega con un carisma y una fuerza inusitadas para reformar el tan poco efectivo sistema judicial de Gotham. Incluso los espectadores somos invitados a dejarnos llevar por la esperanza de que este carismático caballero blanco acabe con la corrupción.

Tal es su capacidad de convicción que hasta el mismísimo Bruce Wayne cae rendido ante las pruebas de su honrado carácter, y le ayuda económicamente, al tiempo que Batman colabora con la justicia (sin tomársela por su cuenta) tras haber depositado en él su confianza. Eso sí, y pongamos toda nuestra atención sobre ello, Dent convence a Wayne en una conversación en la que se muestra cercano a las tesis totalitarias, justificando la dictadura cuando la situación social lo requiere, al más puro estilo de *Gabriel Over The White House* (El despertar de una nación, Gregory La Cava, 1933). Subrayemos que, en la primera frase de la conversación que citamos, Natascha afirma casi expresamente que Gotham necesita «official heroes», no «outlaws heroes» (subrayados nuestros):

NATASCHA: Gotham needs heroes like you, *elected officials*, not a man who thinks he's *above the law*. Who appointed the Batman?

DENT: We did. All of us who stood by and let scum take control of our city.

NATASCHA: But this is a democracy, Harvey.

DENT: When their enemies were at the gates, the Romans would suspend democracy and appoint one man to protect the city. It wasn't considered an honor, it was a public service.

RACHEL: Harvey, the last man that they appointed to protect the republic was named Caesar and he

never gave up his power.

DENT: Okay, fine. You either die a hero or you live long enough to see yourself become the villain.

(00:20:28)

La última frase de Dent, de un lirismo sublime que escapa al rigor lógico de la conversación (más claramente, que escurre el bulto), es la premonición de su propio futuro, muerto como villano pero convertido en héroe por sus antiguos amigos.

Nos encontramos entonces con que el prometedor reformador del sistema judicial, la «esperanza blanca» de Gotham, es un fascista declarado, que en vez de intentar atenuar problemas sociales como la pobreza o la exclusión para así reducir la criminalidad, al estilo Rachel Dawes, se centra en una necesaria lucha frontal contra el crimen organizado. Su mayor logro, tras su muerte, es la implantación de la Ley Dent (*Dent Act*), un texto mencionado varias veces en *The Dark Knight Rises*, que al parecer endurecía las penas y facilitaba la detención de los criminales ligados a la mafia. Por ejemplo, se habla de que la Ley Dent permitió la detención de 1.000 personas relacionadas con el crimen organizado, y que en virtud de la misma se les negó la condicional. También se menciona que la Ley permite la no segregación de sexos en las prisiones en casos extremos (como el de Selina Kyle, Catwoman).

En fin, Batman encuentra a alguien valeroso y honrado dentro de un sistema corrupto que, con la ley en la mano en un principio, y luego cambiando las leyes si hace falta, está dispuesto a alcanzar unas cotas de éxito en la lucha contra el crimen parecidas a las suyas. Y no un cualquiera, sino todo un Fiscal del Distrito, con poder y entrega suficientes para llegar hasta donde la ley nunca antes había llegado.

Batman pone en Dent sus esperanzas sociales y personales. Sociales en cuanto que alguien puede hacer mantener la justicia, y personales en cuanto que podrá retirarse y vivir su amor por Rachel, que renunció a su amor por Bruce debido a que, recordemos, Gotham necesitaba a Batman más que Rachel Dawes a Bruce Wayne. Por fin esta renuncia tocará a su final, ya que Harvey Dent es el héroe que Gotham necesita, un héroe de la legalidad, un «official hero», no un justiciero fuera de ella.

¿Cómo acaban estas esperanzas? Pues mal, ya lo sabemos, pero vamos a hurgar un poco en el relato para descifrar el significado ideológico latente de estas grandes esperanzas abocadas a la ineludible desilusión.

Martin Fradley habla de la «pathologization of “liberal” politician Harvey Dent» (Fradley, 2013: 18). Suponemos que las comillas de «liberal» expresan también serias dudas sobre que este apelativo pueda usarse para definir el personaje del Fiscal del Distrito, como hemos visto, de ideología bastante cercana al totalitarismo. En cualquier caso, coincidimos en que la moraleja del trágico final de Harvey Dent, convirtiéndose en el desquiciado Harvey Dos Caras, es una forma de patologización de la ideología política liberal.

Will Brooker, en una lectura que contrasta con la nuestra, cita el personaje de Harvey Dent, junto con Rachel y el mafioso Maroni, como ejemplos de la superación de la clásica oposición amigo-enemigo:

Hegemony, as a constant process and struggle, is not a smooth surface but an unstable terrain, and when a dominant framework is forced upon this complex, uneven structure, something sometimes has

to crack, and spaces open. Popular stories, from Sinfield's Shakespearian examples [Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*] to *The Dark Knight*, will engage with and explore those fissures. (Brooker, 2012: 209)

Nuestra opinión difiere de la de Brooker, en el sentido de que no consideramos a ninguno de los personajes citados como exponente de una brecha en la hegemonía política y moral. La superación de la oposición clásica amigo-enemigo que Brooker interpreta, no es en nuestra opinión tal cosa, sino más bien un desplazamiento en la misma estructura, un giro del marco «amigo» hacia la derecha, dejando fuera a los «liberales» como Harvey Dent.

El «caballero blanco» y el «caballero oscuro» de Gotham comparten varias cosas: su amor por Rachel, su sentido del deber, su lucha por la justicia, la entrega, la integridad, el valor... Sólo los diferencia, aparentemente, una cosa: el lado de la ley en el que se encuentran. De una forma o de otra están abocados a la colaboración. Y Batman se pone a ello. Trae al mafioso chino Lau para que lo juzguen. En otras palabras, pone toda su actividad ilegal al servicio de la legalidad, soñando con el momento en que pueda retirarse, en que sus actividades ilegales sean innecesarias porque la legalidad llega hasta donde él llega.

El paralelismo entre los caballeros de Gotham es resaltado especialmente en un momento de la película, durante el cual un montaje alternante nos permite presenciar dos situaciones muy semejantes, tanto en el tiempo como en la actitud de los protagonistas. Nos referimos a los minutos que siguen al atentado contra el alcalde, a partir de la hora justa de película. Por un lado, Harvey Dent se salta la ley, secuestra y tortura a un acólito del Joker, por supuesto y como siempre por una buena causa, encontrar a su jefe y evitar que mate a Rachel. Por otro lado, Batman tortura al mafioso Maroni por los mismos motivos, para que le diga dónde puede encontrar al Joker. Ambas

historias se reúnen cuando Batman convence a Harvey de que la persona a la que está torturando no sabe nada, y lo más importante, de que

BATMAN: You're the symbol of hope I could never be. Your stand against organized crime is the first legitimate ray of light in Gotham in decades. If anyone saw this, everything would be undone. The criminals you arrested would be released and Jim Gordon will have died for nothing. (01:07:49)

De esta secuencia podemos extraer varias conclusiones.

La primera y menos relevante en nuestra opinión es que, paradójicamente, en términos de ejecución del acto de torturar, Dent es mucho mejor torturador que Batman, más fino y efectivo, casi podríamos decir que es un torturador «bueno». Es un torturador psicológico, que no usa la violencia física sino el engaño: hace creer al asesino frustrado que su vida está en juego y morirá si sale cruz, aunque ni el torturado ni Batman saben que realmente la moneda tiene dos caras. En términos generales, sin embargo, no se ha enterado de que el torturado es un loco que no sabe nada sobre el Joker, algo que Batman ha conseguido en pocos minutos debido a su cuasi-omnipotencia y la omnisapiencia que le otorga su sistema de información y vigilancia.

La segunda conclusión es que la tortura, un procedimiento ilegal, está de nuevo más que justificada por sus resultados: salva vidas.

La tercera es que la ley se queda corta a la hora de luchar contra situaciones excepcionales aunque cada vez más frecuentes: el terrorismo. El «caballero oscuro» puede llegar hasta donde el «caballero blanco» no puede ni asomarse: Siendo la tortura necesaria, Dent tiene que guardar las apariencias,

no puede ser visto saltándose la ley, aunque sea *absolutamente necesario* y esté *absolutamente justificado* hacerlo. El «caballero oscuro» está justificando su propia existencia... mientras existan situaciones excepcionales.

Dejando a un lado que no tiene la omnipotencia de Batman para conocer la identidad del acólito del Joker, en 'realidad' Harvey Dent no está cometiendo ninguna acción reprochable que el mismo Batman no cometa continuamente. Lo que es reprochable es que el Fiscal del Distrito, un funcionario público, se arrogue las funciones del «caballero oscuro» en su lucha contra el terror. La lucha contra el terror (War on Terror) es patrimonio exclusivo del héroe conservador, del «outlaw hero», y el intento del héroe oficial, el «liberal», de intervenir en esta guerra con las meras armas de la legalidad, aunque sea sólo aparentemente, lo convierte en un político con trastorno bipolar extremo.

En este sentido la figura de Harvey Dent, la «esperanza blanca» de Gotham, se asemeja a la de Barack Obama, la «esperanza negra» de Estados Unidos. Obligado a mantener las apariencias, a prometer continuamente que cerrará la vergüenza del centro de detenciones ilegales y tortura de Guantánamo, pero a la vez manteniendo los réditos económicos y políticos de una guerra contra el terror de bajo perfil mediático. Como Dent, Obama no puede ser pillado «con las manos en la masa», o toda la esperanza que simboliza para el pueblo más desfavorecido de Gotham/EEUU se vendrá abajo.

¿Por qué Batman, un héroe conservador, pone su esperanza y ayuda al 'liberal' Harvey Dent, reprendiéndole en el sentido de mantenerse dentro de la legalidad, o al menos de guardar las apariencias?

Pues porque Harvey Dent ha sido un fraude desde el principio. La función básica de su personaje ha sido la de servir de contraste para resaltar la importancia y la necesidad del «caballero oscuro», el «guardián silencioso», el «vigilante protector», el que toma decisiones que nadie más puede tomar, el que llega hasta donde nadie más puede llegar, el que se salta la ley en aras de la seguridad de su amado pueblo, el «héroe que Gotham merece, pero no el que necesita.»

GORDON: [Dent was] Not the hero we deserved, but the hero we needed. Nothing less than a knight shining. (02:22:33)

Por cierto que *The Dark Knight* se estrenó el 18 de julio de 2008, y seis meses después Barack Obama llegó a la Casa Blanca, como un resplandeciente caballero. Por esas fechas, la guerra contra el terror se había cobrado la vida de alrededor de 2.000 soldados estadounidenses, más 15.000 heridos, en Afganistán. En Iraq habían caído más de 4.000 militares y 1.500 contratistas, a lo que hay que sumar 30.000 heridos. La guerra contra el terror estaba sometiendo a un duro desgaste a la sociedad estadounidense, sólo comparable al de la guerra de Vietnam. Quizás no era lo que el pueblo estadounidense merecía, pero necesitaba un «caballero blanco» que rebajase el discurso de la guerra contra el terror y trajese a «los chicos de vuelta a casa». Algo que Obama llevaba prometiendo al menos desde octubre de 2007:

I will promise you this: if we have not gotten our troops about I am president it is the first thing I will do. I will get our troops home, we will bring an end to this war. You can take that to the bank.
(Discurso televisado, 27 octubre 2007)

La guerra de Iraq finalizó oficialmente el 18 de diciembre de 2011, con la retirada de las tropas estadounidenses. En Afganistán sin embargo se habla de un pacto bilateral para mantenerlas al menos hasta 2024. (The New York Times, 20 noviembre 2013)

Pero volvamos a la ficción: El mejor intento de luchar contra el crimen en Gotham de una forma legal ha sido un completo fracaso, un fiasco. Y la encarnación de este intento se ha convertido en un ser que pierde la cabeza (y media cara) y olvida todo tipo de justicia (legal y supra-legal), y asimila como *leitmotiv* la venganza indiscriminada, y como medio de toma de decisiones el azar.

Y es que en un mundo como éste (como Gotham), donde el Mal campa a sus anchas, no es posible andarse con remilgos legales. Alguien tiene que combatirlo con sus propias armas, sacrificando su propia felicidad, aún a riesgo de convertirse en algo terriblemente parecido a lo que combate:

RACHEL: You honestly think that's [que Batman/Bruce se entregue] gonna keep the Joker from killing people?

BRUCE: Maybe not. But I have enough blood on my hands. And I've seen now what I would have to become to stop men like him [el Joker]. (01:08:42)

Alfred, sin embargo, que no duda en arrasar bosques para cazar a un bandido, dimensiona las cosas de un modo más favorable a la actitud de su amo, incluso tras la muerte de su amiga Rachel:

BRUCE: I was meant to inspire good, not madness, not death.

ALFRED: You have inspired good. But you spat in the faces of Gotham's criminals. Didn't you think there might be casualties? Things always get worse before they get better.

BRUCE: But Rachel, Alfred.

ALFRED: Rachel believed in what you stood for what we stand for. Gotham needs you.

BRUCE: No, Gotham needs its true hero and I let that murdering psychopath blow him half to hell.

ALFRED: Which is why, for now they're gonna have to make do with you. (01:38:15)

Obviamente las dudas de Bruce son pura farsa. Si la lucha contra el terror inspira muerte y locura, no es por culpa de los que luchan del lado del bien, sino por los malvados. No existe posibilidad de tregua, ni de rendición, ni tiempo para las dudas (para la debilidad moral) en la lucha contra el terror. Tampoco existe la posibilidad de discutir sobre los medios utilizados, medios como la tortura, la FISA, o las Black Ops. Como bien expresaba el citado informe sobre la CIA presentado a Eisenhower en 1954, hay que revisar el tradicional [!] concepto americano del juego limpio, y acostumbrar a la población a una filosofía repugnante pero necesaria en la lucha contra el terror (comunismo o terrorismo).

Harvey Dent, ya convertido en Harvey Dos Caras, con el sentido de la justicia tan atrofiado como su rostro, lo tiene bastante claro:

BATMAN: You don't wanna hurt the boy, Harvey.

DENT: It's not about what I want, it's about what's fair! *You thought we could be decent men in an indecent time.* But you were wrong. The world is cruel. And the only morality in a cruel world...is chance. Unbiased. Unprejudiced. Fair. (02:17:51)

No es posible ser un hombre decente en tiempos indecentes. Pero el que se equivoca es Harvey, Batman tenía muy claro desde el principio que no se puede ser decente en un mundo indecente. Y que no es posible luchar contra el crimen sólo con las armas legales, pues esta lucha está vigilada por organismos internacionales, y conduce directamente hacia la esquizofrenia provocada por la tensión existente entre la obtención de resultados y el mantenimiento de las normas legales.

Harvey Dent es, en cierto sentido, y valga el juego de palabras, el político que se atreve a dar la cara para acabar chamuscado. El que reconoce abiertamente que el Poder debe endurecer las leyes, el que quiere encajar la realidad de la guerra contra el terror en las leyes, en vez de ocultarla y escamotearla a la población. La conclusión es que hay que mantener las apariencias, política y realidad no deben confundirse. Una vive del universo de la imagen, de la luz, de los focos, la otra se decide en actividades que deben mantenerse en las sombras, que jamás deben salir a la luz, en «Black Ops».

Debemos acostumbrarnos a la existencia de estas operaciones encubiertas, y sin embargo conocidas por todo el mundo, y ser aquiescentes con ellas, pues son las que en el fondo mantienen el *statu quo*. ¿De qué otra forma si no podría mantenerse viva la sociedad estadounidense frente a los

innumerables peligros que la acechan?

Es decir, que hemos de dar nuestro consentimiento a estas políticas si queremos mantener «nuestro» estilo de vida privilegiado de primer mundo. No en vano, «nuestro» consentimiento lleva varias décadas fabricándose gracias a la inestimable actividad de los «medios de manipulación de masas». (Chomsky y Herman, 1990.)

Como veremos, en *The Dark Knight Rises* se describe en qué se convertiría la sociedad estadounidense si este poder oscuro, manejado por el gobierno a través de sus agencias de espionaje que tan bien encarna Batman, dejara de existir. El último fiasco en que, sin saberlo, se convierte Harvey Dent, fiasco perpetrado por Batman y Jim Gordon, es el de convertir al «caballero blanco» de Gotham en héroe y mártir, y a la vez demonizar al «caballero oscuro». Batman, el héroe conservador, es perseguido desde la muerte de Harvey Dent por las renovadas instituciones de la policía y los medios de comunicación, y cuelga su capa y su armadura durante ocho años, como se encargan varios personajes de resaltar, hasta en cuatro ocasiones, a lo largo de la película:

ALCALDE (*discurso público en memoria de Dent*): Harvey Dent's uncompromising stand against organized crime had made Gotham a safer place than it was at the time of his death, eight years ago. (00:06:54)

GORDON: You have something you want to ask me?

BLAKE: It's about that night. This night, eight years ago. The night Dent died. The last confirmed

sighting of the Batman. (00:13:55)

DAGGETT (sobre la reaparición de Batman): Eight years, and he has to pick tonight. (00:48:16)

BLAKE: Those men locked up for eight years in Blackgate. and denied parole under the Dent Act, it was based on a lie. (01:38:35)

¿A qué esta insistencia en resaltar que han pasado ocho años desde la demonización y desaparición de Batman de la escena pública? Pues quizás se deba a que ocho años es la suma de dos legislaturas presidenciales, por ejemplo las de Barack Obama, 2008-2012 y 2012-2016. Tras ocho años de inactividad, en la sombra, la vuelta de Batman se hace absolutamente necesaria, ya que durante estos ocho años de relajamiento en la guerra contra el terror, la «Liga de las Sombras» ha socavado los cimientos de la civilización occidental, con Gotham a la cabeza., creando un ejército terrorista oculto, literalmente, bajo las calles de la ciudad. Y lo ha hecho sin que nadie se de cuenta, engañando a todos, incluido el alcalde:

ALCALDE: This city has seen a historic turnaround. No city is without crime, but this city is without organized crime because the Dent Act gave law enforcement teeth in its fight against the mob. (00:07:03)

En realidad engañando a todos menos al Comisario Gordon:

CONGRESISTA (a Foley, sobre Gordon): Anyone shown him the crime stats?

COMISARIO JEFE FOLEY: He goes by his gut and it bothers him, no matter what the numbers.

CONGRESISTA: Must be popular with his wife.

FOLEY: Not really. She took the kids to Cleveland.

CONGRESISTA: He'll have plenty of time for visits. The mayor's gonna dump him in the spring.

FOLEY: Really?

CONGRESISTA: Mm-hm.

FOLEY: But he's a hero.

CONGRESISTA: A war hero. This is peacetime. (00:10:32)

Gordon, como Batman, es una reliquia de los tiempos oscuros, de los tiempos de la guerra contra el terror. Y él será el primero en darse cuenta de los planes de la «Liga de las Sombras» y en conocer la ubicación de su ejército secreto: delante de las narices de los politicastros liberales que creen que viven en tiempos de paz

Para terminar: *The Dark Knight* enfrenta a Batman con los dos enemigos tradicionales de Estados Unidos, el enemigo externo del terrorismo internacional y el enemigo interno que por blandura acaba dando alas al enemigo externo. Podría decirse que es una película conservadora que arremete contra la política y los políticos liberales, entendiendo como liberal el intento de luchar contra el terror desde las instituciones, y quién sabe si también respetando el derecho internacional y el multilateralismo a la hora de planear intervenciones armadas allende las fronteras.

5.2.11.El uso de la música para emocionar.

Nolan utiliza la música como mecanismo para elevar y la tensión del espectador, y liberarla después con la resolución de la escena musicada.

El mecanismo es empleado las dos veces que Joker cuenta cómo se hizo las cicatrices de la cara, en dos versiones distintas, y ambas amenazando a la persona a la que se lo cuenta con hacerle lo mismo. La primera es Gambol (0:29), que acaba muerto, y la segunda Rachel (0:49), que sobrevive para morir algún tiempo después. La primera vez la tensión se libera con la muerte del mafioso, y la segunda con la llegada de Batman y su intervención.

Otros momentos en que se usa el mismo sonido son la carrera de Batman hacia Joker en la moto, cuando decide no matarlo atropellándolo (1:19), y el momento en que Batman tortura al Joker, detenido en comisaría (1:26).

Por otra parte, un uso de la música de tipo más habitual, es decir para fijar un momento emotivo, lo encontramos en la charla que Bruce Wayne da en su fiesta para mostrar su confianza en Harvey

Dent. Las emotivas palabras de Wayne vienen acompañadas, como es también habitual en el lenguaje cinematográfico, con el típico movimiento de cámara que pasa del plano medio al primer plano, adentrándonos en la intimidad del personaje que pronuncia las palabras y en la del que las recibe.

5.2.12.Publicidad y financiación.

Algunas de las marcas comerciales que aparecen en la película (las que hemos detectado o de las que conocemos sus logos) son Canon (0:30:42), Nokia (0:32:30) y Lamborghini (1:41:02).

6.*The Dark Knight Rises.*

6.1.La trama.

La película comienza, igual que en la entrega anterior, presentado al que aparentemente es el *supervillano*, el enmascarado Bane. En este caso el villano burla a un agente de la CIA y secuestra a un profesor de física atómica de alguna antigua república soviética, el Dr. Pavel. El despliegue de medios del villano es impresionante, y la acción trepidante. A través de una extracción de sangre al Dr. Pavel, que previsiblemente se encontrará entre los restos del accidente, se consigue que se le de por muerto tras hacer estrellar el avión en que viajan dirección a Estados Unidos.

En Gotham reina la paz tras el endurecimiento de la ley conseguido por el héroe muerto, Harvey

Dent. Han pasado ocho años desde entonces, y mientras el Comisario Gordon decide que la ciudadanía no está preparada para saber la verdad sobre Dent, el alcalde afirma que estando él en el poder no se derogará la Ley Dent, como piden algunos sectores de la sociedad. Por otra parte, la muerte de Rachel y ocho años de inactividad tras ser acusado de asesino de policías y del propio Dent, han dejado a Bruce Wayne casi inútil, huraño, y sin mostrarse en público. En una fiesta en la mansión, la que conoceremos como Selina Kyle, Catwoman, consigue colarse en sus aposentos, robarle un collar de perlas de su madre y hacer una copia de sus huellas dactilares, sin que Bruce pueda hacer nada por evitarlo ante la agilidad de la mujer, que escapa por la ventana.

Selina robó las huellas de Wayne a cambio de un programa de ordenador que borra todos los registros de las bases de datos del mundo, lo que le permitiría empezar una nueva vida y olvidar su pasado (que los demás olvidaran su pasado) de ladrona. Las personas que la contrataron, en última instancia el empresario John Dagget y el *supervillano* Bane, la traicionan, y Selina escapa gracias a una treta que incluye la desaparición de un congresista cuyo teléfono localiza la policía. Los criminales al servicio de Bane escapan por una alcantarilla a donde les sigue el Comisario Gordon con varios policías que enseguida son asesinados. Gordon es hecho prisionero y llevado ante Bane, que paga el atrevimiento de sus hombres con la muerte, mientras que el Comisario consigue escapar tirándose a una corriente de agua, y va a parar a un desagüe de donde le rescata el joven policía Blake.

En la siguiente escena, Blake visita a Wayne y le dice que Gordon y Gotham necesitan a Batman, ya que el Comisario ha informado sobre un ejército subterráneo y un enmascarado llamado Bane. Blake confiesa a Bruce que conoce su identidad secreta. Tras la entrevista, Alfred informa a Bruce de que Bane es un mercenario que dio un golpe de estado en África que garantizó el control de la minería del país a John Dagget, un empresario que quiere hacerse con el control de Industrias

Wayne. Cuando Wayne visita a Gordon, éste le insiste para que Batman regrese.

Bruce Wayne le sigue la pista a la ladrona Selina a través de un localizador en el collar que le robó, y la encuentra en una fiesta para recaudar fondos organizada por Miranda Tate, que se interesa por un proyecto de Industrias Wayne que casi ha dejado la empresa en banca rota: el desarrollo de un reactor de fusión capaz de dotar de energía (¡gratuita!) a toda la población de Gotham. Un proyecto que Industrias Wayne ha abandonado al enterarse de que el reactor puede ser convertido en una bomba atómica. Más adelante Lucius Fox le recomienda que enseñe el reactor a Miranda y que deje el proyecto en sus manos. Bruce encuentra a Selina y tiene una conversación donde ella le cuenta que le roba a los que tienen de sobra y que se acercan tiempos de cambio, una tormenta, para los ricos y poderosos de Gotham, que se preguntarán cómo pueden haber vivido con tanto y dejar tan poco para los demás.

Batman decide volver para detener a Bane y lo que tenga entre manos, y encuentra la oportunidad cuando Bane entra por la fuerza en Wall Street y consigue arruinar a Industrias Wayne comprando acciones que enseguida se vienen abajo. Para esto quería John Dagget las huellas de Bruce Wayne. Batman entra en acción y detiene a alguno de los criminales pero no a Bane, y cuando va en busca de John Dagget se encuentra allí con Selina que busca el programa de ordenador llamado «la tabla rasa» («the clean slate»), que según Dagget no existe. Batman y Selina escapan juntos de los hombres de Bane

Cuando vuelve discute con Alfred, que teme por su vida, y le confiesa que quemó una carta de Rachel en la que aclaraba a Bruce que elegía a Harvey Dent y que se casaría con él. Tras ello, Alfred se marcha a deja a su amo solo. A la mañana siguiente Lucius Fox informa a Wayne de que Dagget se ha hecho con Industrias Wayne gracias a su treta en Wall Street, con lo cual la solución

para que el reactor de fusión no caiga en sus manos es enseñárselo a Miranda Tate y darle el control sobre la empresa, confiando que ella no lo ponga en marcha hasta que se pueda garantizar que no se convertirá en un arma nuclear como podía hacer el supuestamente difunto Dr. Pavel. Miranda se hace con el control y Dagget, enfadado tras una reunión del consejo de la empresa, llama a Bane, que le muestra quién está al mando matándolo con sus propias manos.

Bruce busca a Selina y le ofrece la «tabla rasa» a cambio de que le diga a Batman cómo encontrar a Bane, luego, se «enrolla» con Miranda, y dejándola dormida enfrente de la chimenea, queda con Selina, que le tiende una trampa «a cambio de seguir viva», y entrega a Batman a Bane. Ambos luchan, una lucha justa, y Bane rompe el espinazo a Batman y lo envía a la prisión donde él estuvo preso, y de dónde aparentemente sólo él pudo salir con vida.

Con Batman fuera de juego, Bane y su banda se hacen con el control del departamento de I+D de Industrias Wayne, del reactor de fusión que el Dr. Pavel convierte en bomba, y de todo Gotham, gracias a dejar atrapado a todo el cuerpo de policía en las alcantarillas. Todos los puentes de salida de la ciudad son dinamitados, excepto uno, y Bane muestra en un partido de fútbol americano el reactor convertido en bomba atómica por el profesor Pavel, al que mata ante las cámaras. Con un lenguaje contestatario, atacando a los ricos y poderosos, deja libres a los presos retenidos gracias a la Ley Dent (incluida Selina, que ha sido atrapada en el aeropuerto antes de huir), y denuncia a éste como un fraude leyendo ante las cámaras el discurso que Gordon no se atrevió a comunicar sobre la verdadera identidad de los asesinatos achacados a Batman al final de *The Dark Knight*.

Bane establece un «gobierno del pueblo», persigue y detiene a los ricos, y en un amago de juicio comandado por el Dr. Crane, «Espantapájaros», se los condena a la muerte o al exilio. Gordon, Blake y otros pocos hombres intentan conformar una «resistencia», sabiendo que Bane hará estallar

la bomba atómica aunque el gobierno estadounidense cumpla sus exigencias y deje Gotham funcionar como un «estado fallido», sin intervenir.

Mientras todo esto sucede, Bruce lo ve por una televisión instalada en su celda, y después de varios intentos de escapar escalando la pared de la prisión, recupera su miedo a la muerte, lo que le hace conseguir superarse y escapar de la prisión. Llega a Gotham justo en el momento en que Gordon y sus hombres, que han sido detenidos, son condenados a «muerte por exilio», es decir a cruzar el río helado, una muerte segura. Bruce consigue el apoyo de Selina, salva a Gordon y libera a los policías encerrados en las alcantarillas. Luego, mientras los policías entran en una lucha abierta contra los terroristas, y Gordon intenta encontrar la bomba escondida en un camión, Batman derrota por fin a Bane, pero a la vez es atacado por Miranda Tate, que es en realidad la hija de Ra's al Ghul, Talia, y la única presa que consiguió escapar de la cárcel donde estuvieron primero ella y Bane, y luego Batman. Bane era su protector dentro de la cárcel, y cuando la hija de Ra's consiguió salir, encontró a su padre y volvieron a la cárcel para liberarlo.

Talia aprieta el detonador de la bomba pero Gordon ya la ha desactivado, sólo que para evitar que explote hay que volver a ponerla en su lugar y estabilizarla. Cuando Bane va a matar a Batman llega Selina y lo salva. Finalmente, consiguen detener a Talia pero no estabilizar la bomba, por lo que Batman la carga en su vehículo volador de «pacificación urbana» y se la lleva volando mar adentro hasta que estalla. Todos piensan que ha muerto, pero en la última escena de la película Alfred lo encuentra junto con Selina en una cafetería de Florencia, cumpliéndose un sueño del que ha hablado antes. Bruce Wayne por fin tendrá una vida normal, al lado de una mujer y sin Batman. A la vez, el joven policía Blake deja su placa, decepcionado con la autoridad en general y del ejército en particular, que no permitió sacar a los niños de Gotham antes de que la bomba estallara. Su verdadero nombre es Robin y ha heredado la Batcueva.

6.2.Los personajes.

6.2.1.Batman y la CIA: el agente incorruptible y jubilado.

Si recordamos, en la entrega anterior, Bruce Wayne/Batman se asemejaba bastante a un agente de la CIA, gracias a sus actividades de vigilancia y lucha contra el crimen nacional e internacional. El mecanismo de identificación se encontraba en la semejanza de actividades (vigilancia y lucha contra el crimen procedente del exterior, «jurisdicción» planetaria) y en las ya citadas evocaciones de la CIA por parte del Joker, Lucius Fox y Alfred. En esta tercera entrega de la trilogía, como en la primera, Bruce Wayne es un personaje que presenta cierta 'complejidad' psicológica: aparece deprimido, sin motivaciones, duda sobre su actividad secreta, mantiene relaciones sentimentales con dos mujeres, incluso es derrotado por un enemigo más enérgico y convencido, y, lo que es más importante, se acaba retirando de la vida activa de vigilante y justiciero.

Mientras que *Batman Begins* nos cuenta el ascenso a vigilante del joven vengativo, *The Dark Knight Rises* nos relata su caída y renacimiento (casi podemos decir resurrección). En ambas entregas el protagonista sufre altibajos emocionales y complicaciones psicológicas difíciles de identificar con una institución. En *The Dark Knight*, en cambio, la personalidad de Batman es absolutamente plana. Incluso el que podemos considerar su momento psicológico más profundo, cuando le entran dudas sobre la idoneidad de su actividad justiciera debido a que está provocando muertes y sufrimiento, es absolutamente superficial, una pregunta retórica respondida por Alfred. Es más, este rasgo de vida interior, esta muestra de profundidad psicológica, está diseñado para concordar con la institución a la que Batman encarna. Las dudas de Bruce con respecto a los daños

colaterales en su lucha contra el Joker son las mismas dudas que se plantea una parte de la sociedad estadounidense con respecto a los daños sufridos por el pueblo estadounidense en la supuesta lucha que su gobierno mantiene contra el terror. La idea que debemos extraer parece ser la siguiente: es inevitable que algunas personas inocentes paguen con su propia vida el precio de la libertad de la sociedad entera.

El otro rasgo de vida interior de Batman, su amor por Rachel y la profunda depresión en que cae tras su muerte, quedan relegados para esta 'intimista' tercera entrega, ya que en la segunda nuestro héroe no tiene demasiado tiempo para lamentarse, en su tarea urgente de salvar a Gotham de la amenaza terrorista del Joker y del engendro en que se ha convertido Harvey Dent, en su intento de luchar contra el Mal con las leyes en la mano.

En resumen, mantener la identificación de Batman con la CIA hubiese sido contraproducente desde el punto de vista de la propagación de la buena imagen de la Agencia como infalible e incorruptible «policía del mundo».

Así, la desconexión entre Batman y la CIA se lleva a cabo del modo más simple: conectando la institución con otro personaje, precisamente un agente 'real' de la Agencia, que esta vez no aparece evocada por Lucius o Alfred, sino que aparece de forma explícita en el primer minuto del rodaje.

La secuencia del secuestro del profesor Pavel tiene varias funciones:

Primero sirve, como hemos afirmado, para desligar a Bruce Wayne de su relación con la Agencia, mostrándonos a un 'verdadero' agente de la misma.

En segundo lugar nos brinda una determinada imagen de la Agencia, gracias al impecable comportamiento moral de su agente, que amenaza con matar a los sicarios de Bane pero no lo hace. Craso error que paga con su muerte y las de todos sus compañeros.

Tercero, el comportamiento compasivo contra los terroristas y los criminales se acaba pagando. No hay lugar para el humanitarismo (la debilidad) en la lucha contra el terror.

Y cuarto, se nos señala el enemigo contra el que estamos luchando. Un enemigo de nuevo sin rostro, omnipotente y omnipresente. Pero lo que es más interesante, un enemigo cuyos adeptos no dudan en sacrificarse a bordo de un avión que va a estrellarse contra el suelo. La referencia, más que obvia, apunta directamente al «terrorismo islamista», y el fuego del que habla el futuro inmolado puede perfectamente entenderse como la fe en una vida futura en que será recompensado.

Esta escena es la única en que se cita a la CIA en la película, algo realmente extraño desde un punto de vista argumental, pues la Agencia, al igual que el FBI, se encuentran totalmente desaparecidos mientras un grupo terrorista toma el control de la mayor ciudad del país. Efectivamente, la única ayuda del gobierno que recibe la secuestrada Gotham es un comando de las Fuerzas Especiales del Ejército que acaba masacrado a las primeras de cambio.

Una vez roto el simbolismo de Batman con la Agencia, ya puede nuestro héroe dedicarse a deprimirse y compadecerse a sí mismo, a caer y a volver a levantarse, e incluso a volver a enamorarse.

6.2.2. Bane, el demonio de la revolución. Funciones del mal en el relato mítico.

El nuevo *supervillano* contra el que se enfrenta Batman, de nuevo sin rostro, tiene como el Joker una presentación estelar y de alto significado connotativo. Desde el primer momento, Bane es relacionado con el «terrorismo islamista» gracias a la auto-inmolación dentro de un avión que uno de sus fanáticos seguidores acepta sin rechistar. El pobre suicida de mirada perdida se despide evocando la vida tras la muerte, y sacrifica su cuerpo para salvación de su alma:

BANE: No! They expect one of us in the wreckage, brother.

ACÓLITO SUICIDA: Have we started the fire?

BANE: Yes, the fire rises. (00:05:55)

La evocación del atentado de las Torres Gemelas es de nuevo bastante clara: Un terrorista suicida que tiene que ser encontrado en el avión estrellado. ¿Por qué? Porque el agente de la CIA ha pasado un plan de vuelo a la Agencia en que sólo aparecen el profesor Pavel y uno de los terroristas, además de él y sus hombres. («The flight plan I just filed with the agency lists me, my men, Dr. Pavel here but only one of you!»). Presumiblemente, entre los restos del avión estrellado se reconocerán los distintos ADNs.

McGowan sostiene una curiosa teoría sobre el poder de Bane sobre sus acólitos, basada en la influencia que ejerce con su voz, una voz que no parece salir de su cuerpo. Tanto McGowan como Fisher citan a Lacan para apoyar esta afirmación, que a nosotros nos parece bastante peregrina. Fisher, al menos, sugiere que ese poder sobre sus acólitos tiene que venir de una poderosa Idea, aunque el análisis que hacen él mismo y Rob White sobre la misma les lleva a considerar a Bane

como un ser bipolar, mitad *cyborg*, mitad altruista. Algo que White no se traga:

I just don't get this: I Can't reconcile Bane the deformed cyborg with Bane the heroic altruist. (Fisher y White, 2012)

La pregunta que nosotros nos hacemos es ¿qué extraña asociación de ideas tan poco conectadas entre sí lleva a Fisher y White a considerar a Bane como un «*cyborg* altruista»? He de admitir que me pierdo por el camino, y así la conclusión no para de sorprenderme.

Otro apunte sorprendente sobre Bane, señalado por Fisher, es que le parece irreconciliable su proyecto emancipador con el proyecto fascista de incinerar Gotham: «How could Bane be engaged in a emancipatory project if in the end he will resume his mentor R's al Ghul's fascist project of cleansing the city by incinerating it?».

Esta pregunta nos muestra la utilidad de una perspectiva de análisis cinematográfico que tenga en cuenta la transmisión de ideología y la propaganda encubierta. Desde este punto de vista la respuesta a la pregunta es más que obvia: ¡Precisamente por eso!

Lo que hace la película de Nolan, y que ni Fisher ni White ven, es precisamente relacionar ambos proyectos, con la intención más que evidente de criminalizar los proyectos emancipadores como una forma de locura destructiva de la civilización.

Bane, como antes Ra's al Ghul con su tren cargado de gas venenoso lanzado contra la Torre Wayne,

y como el Joker después con sus demoliciones del Hospital Gotham General y de la Mansión Wayne, irrumpe con su acto terrorista en el imaginario histórico reciente del pueblo estadounidense. Insistimos. El mecanismo y las herramientas de los terroristas son los mismos: el tren bala sobre raíles en altura (avión) contra la torre, la demolición de edificios, y el avión estrellado. Los objetivos de los terroristas también se repiten: la Torre Wayne es obviamente el Worl Trade Center y ejerce la misma función de símbolo del poder financiero en el mundo de Estados Unidos; la Mansión Wayne es la Zona Cero y a la vez el Pentágono, que, no olvidemos, también sufrió atentado como símbolo del poder militar estadounidense. A los dos símbolos de poder se les suma el hospital, que evoca la fragilidad del pueblo sobre la que se ceban los desalmados.

Como veremos, otro de los centros neurálgicos del poder estadounidense, Wall Street, también es atacado en este final de la trilogía. Pero antes de llegar al tema de Wall Street, y como paso previo, vamos a detenernos en las peculiaridades del *supervillano* Bane y sus diferencias con los anteriores, especialmente con el Joker.

En un breve artículo postado en julio de 2012, titulado “The Dark Knight Rises A Fascist?”, el autor, Karthick RM, se pregunta por qué el tratamiento que se da al nuevo antagonista de Batman, Bane, es tan duro comparado con la relativa clemencia con que se trata a Joker en la película anterior.

La respuesta que da el autor es que, mientras que el Joker, descrito como más allá de la moral y los sentimientos, es connotado con la pura anarquía, Bane es descrito como un luchador social y connotado con una organización político-social alternativa. La diferencia entre ambos, según Karthick, es que el Joker es un personaje absolutamente irreal con el que nadie en su sano juicio puede identificarse, mientras que Bane tiene un perfil revolucionario con el cual muchos y muchas

se identificarían plenamente.

Es decir, que desde el punto de vista de los poderes establecidos, el Joker es un fantasma, puro humo, una construcción mediática del arquetipo de terrorista sádico, sanguinario, y sin más motivo que la destrucción por la destrucción. Mientras que, por otro lado, Bane, no es un fantasma, es un personaje reconocible, por ejemplo, en las manifestaciones o en la acampada Occupy Wall Street. Bane es un revolucionario, o al menos aparenta serlo, alguien que supuestamente quiere mejorar el mundo y empieza tomando por la fuerza uno de los centros del poder capitalista mundial: Wall Street. (Cfs por ejemplo O'Neil, Tyler, *Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise*). En definitiva, Bane, al contrario que Joker, es alguien *realmente* peligroso para el *statu quo* y el poder establecido.

Dentro de la maniquea ontología del *establishment* estadounidense (o hollywoodiense), muy relacionadas con las ideas del filósofo alemán Carl Schmitt que luego señalaremos, el Joker encarna lo absolutamente «Otro» (Them), lo más alejado de «Nosotros» (Us), la falta de valores más extrema (ya que «Nosotros» hacemos gala de los únicos valores verdaderos), y la carencia de todo lo bueno que conlleva ser humano. El Joker es el demonio, el Mal absoluto (mientras que Batman es el Bien absoluto).

Bane, sin embargo, no es tan absolutamente «Otro» como Joker. El supuesto líder de la «Liga de las Sombras» (ya sabemos que la auténtica «líderesa» es Talia al Ghul) no es alguien tan alejado emocionalmente a nosotros, ni siquiera está alejado físicamente, habitando profundas cuevas o lejanas montañas, sino que más bien puede residir en la casa de al lado, dedicarse a protestar las acciones del gobierno, e incluso es posible que alguna vez se le haya pasado por la cabeza votar al partido Demócrata o incluso a la «izquierda radical». Mientras que el terrorismo siempre viene de

fuera (aunque a algunos estadounidenses se les haya lavado el cerebro, véase por ejemplo la serie *Homeland*, de la productora Showtime), e incluso a pesar de que él mismo proviene de tierras árabes, a juzgar por el entorno y las ropas de los presos de la cárcel/pozo, Bane representa al enemigo interno, que pretende subvertir el orden natural de las cosas. Al contrario que el Joker, cuya verborrea lamentable, mentirosa e incongruente impiden dotar de un hilo lógico a su discurso y sus motivaciones, Bane tiene un discurso cierto y certero. Sus denuncias a la injusticia del sistema son incontestables, pero (como casi todos los revolucionarios, descritos desde el prisma de la cultura conservadora) ocultan bajo su discurso motivaciones rastreras y un ansia ilimitado de poder. La «dictadura del proletariado en Gotham», como la califica Slavoj Žižek en su artículo homónimo, está en las antípodas de un re-establecimiento de la justicia. Lo que observamos es revanchismo, incompetencia, depredación y el desastre total.

The result is the caricature of what in real life would be an ideologically committed revolutionary fighting structural injustice. (Karthick, 2012)

Como apunta Karthick, la toma de poder por parte del pueblo es retratada como el desastre y la instauración de la injusticia más absoluta, hasta el punto de recordarnos otra exitosa fábula sobre el poder y el golpe de estado llevado a cabo por el «populacho», guiado en este caso por el traidor Scar, un león con un tercio de demonio, otro tercio de árabe y otro tercio de nazi, que convence a las hienas de que le secunden para sumir al reino en el más desastroso caos debido a su incompetencia. *The Lion King* deja bien claro desde la canción de apertura que la pirámide social, en la que los de arriba depredan sobre los de abajo, es lo mejor a lo que se puede optar en este mundo, y que las utopías, comunistas o de cualquier tipo, se acaban convirtiendo en pesadillas para todo el conjunto de la sociedad.

The Dark Knight Rises repite la misma fábula con alguna ligera variación circunstancial, como que la muerte de Mufasa a manos de Scar es real en la trama de *The Lion King*, mientras que la de Batman a manos de Bane es sólo simbólica: en el primer caso es Simba, el hijo de Mufasa quien restablece el orden, y en el segundo caso es Batman renacido de la tumba quien vuelve para ordenar el caos y salvar el reino. Otra variación es que la compañera de Simba es ya una agente de control social que tira del futuro rey hacia el cumplimiento de sus obligaciones, y la compañera (definitiva) de Batman tira en sentido contrario, intentado alejarlo de sus obligaciones, hasta que ella misma se convierte en luchadora del «orden», y abandona su flirteo con el caos.

Una vez más, y volvemos al artículo de Karthick, continuando con la frase que sigue a la cita anterior,

Hollywood tells what the establishments want you to know – revolutionaries are brutal creatures, with utter disregard for human life. Despite emancipatory rhetoric on liberation, they have sinister designs behind. Thus, whatever might be their reasons, they need to be eliminated. (Karthick, 2012)

Bane es el *malo* más peligroso de la trilogía y *merece* ser eliminado activamente. Recordemos que a Ra's al Ghul no se le mata, se le deja morir o no se le salva, y que al Joker no sólo se le perdona la vida sino que además se le salva. (En el cómic de Frank Miller *El regreso del Señor de la Noche*, Batman está a punto de matar a Joker, que a su vez ha asesinado a un montón de gente, diecisiete boy-scouts incluidos. Pero en el último momento relaja la presión sobre su cuello y lo deja vivir, a pesar de que el otro lo está apuñalando incesantemente. Su máxima de no matar, de anteponer la justicia a la venganza, es llevada aquí al extremo. Joker, como venganza, se suicida rompiéndose la

columna vertebral para que acusen a Batman de asesinato.)

Bane no es sólo un revolucionario avieso y sanguinario al estilo de los revolucionarios franceses retratados por Charles Dickens en *A Tale of Two Cities*, fuente de inspiración de *The Dark Knight Rises* según el propio Jonathan Nolan, hermano del director y co-guionista de la película:

Tale of Two Cities to me was the most sort of harrowing portrait of a relatable, recognizable civilization that had completely fallen into pieces. The terrors in Paris, in France in that period, it's not hard to imagine that things could go that bad and wrong. (Entrevista a los hermanos Nolan en Buzzine Films)

De hecho, Bane es mucho peor que todos ellos, hasta el punto de que es expulsado de la mismísima «Liga de las Sombras» por Ra's al Ghul, debido a sus métodos demasiado radicales. Trasladado al mundo «real», permítasenos el chascarrillo, es como si Kim Jong-il y Saddam Husein te expulsaran del Eje del Mal por ser demasiado *malo*.

Además, Bane comparte con Scar y con el Joker el dudoso honor de ser asociado con el Mal absoluto, con el mismísimo demonio:

DAGGETT: Where's Bane?

STRYVER (Vicepresidente): We told him it was urgent.

DAGGETT: Where is that masked...?

BANE: Speak of the devil and he shall appear.

DAGGETT: What the hell is going on?

BANE: The plan is proceeding as expected. (01:03:46)

[...]

DAGGETT: What are you?

BANE: I'm Gotham's reckoning. Here to end the borrowed time you've all been living on.

DAGGETT: You're pure evil.

BANE: I'm necessary evil.

DAGGETT: No. No, no, no! (01:04:47) (Bane lo mata con sus propias manos.)

El demonio suele cumplir siempre las mismas funciones dentro del relato mítico. Su función principal es la de inspirar temor, dar miedo, y así alimentar la superstición y a quienes viven de ella. En palabras de Baruch Spinoza, escritas en el Prefacio de su *Tratado Teológico-Político* (1670):

La causa que hace surgir, que conserva y que fomenta la superstición es, pues, el miedo. (1994: 63)

Relacionada con esta función principal nos encontramos con dos funciones subordinadas, una de corte más político y otra de corte más teológico.

La primera de ellas es la función de la «demonización». Es decir, la asociación de determinados sujetos políticos (las mujeres, los que tienen otras creencias, el enemigo «de turno», otras etnias, los pobres, el proletariado, los revolucionarios...) con los pensamientos y los comportamientos más malignos posible. Estamos hablando de lo que podríamos llamar un uso político del miedo teológico. Apenas es necesario poner ejemplos, como la prolongada demonización durante siglos de las mujeres independientes y filósofas (en el sentido etimológico de la palabra) o científicas (que diríamos ahora), a las que se tachaba de adoradoras del diablo, y se las relacionaba con prácticas mágicas (ciencia), aquelarres (independencia social y sexual), ingesta de recién nacidos, vuelos nocturnos, etcétera.

Otro ejemplo puede ser la demonización sufrida históricamente por el pueblo judío, al que el mismo Spinoza pertenecía. Un ejemplo más relacionado con la cultura audiovisual estadounidense es la demonización del comunismo y los comunistas antes y durante la guerra fría. Y un último ejemplo más concreto es la demonización sufrida por el sujeto revolucionario en la película de Batman que estamos tratando.

La segunda función subordinada del demonio en el relato mítico es servir de opuesto al héroe y/o hijo de dios. Es decir, poner a prueba al héroe, oponerle un gran poder para engrandecerle el poder propio, realzar sus virtudes sobre el fondo de las maldades, contrastar la luz sobre la tenebrosa oscuridad. El demonio, con su mentalidad y comportamiento de suprema malignidad, es presentado

como opuesto radical, teológico y ontológico, a la suprema benignidad que representa el héroe.

Mientras más bondadoso quieras mostrar al héroe, más malo debe ser el *malo*, como explica Dennis O'Neil en el libro *Batman Unauthorized*:

Anyone who wants to write heroic fiction would do well to pay as much attention to his villains as his heroes. It's a lesson I learned pretty late: your good guy is only as good as the bad guy who gives him his opportunity to shine. (En Porter, 2008: 17)

Pero aún hay más: mientras más quieras alejar a tu héroe de las convenciones establecidas sobre Justicia y Bondad, más depravado y cruel debes retratar al villano. Para que Harry Callahan se gane el papel de héroe legislador de lo humano y lo divino, para que sus actos, su «primero disparar y después hablar», se conviertan en actos bondadosos *per se*, antes ha tenido que hacer su aparición el depravado Scorpio. El que por cierto sirve de vehículo de demonización del grupo social contestatario de los años 70 en Estados Unidos, los hippies, pacifistas y contrarios a las acciones de su gobierno en Vietnam: Scorpio porta entre su moderno atuendo un símbolo de la paz.

Con Batman pasa lo mismo. Joker tenía razón cuando le decía «no puedes vivir sin mí, me necesitas». Así es, la representación reaccionaria (mantenedora del *statu quo*) que encarnan «vigilantes» como Batman o el Castigador precisa de un enemigo extremo que justifique su existencia.

Como bien sabemos por la historia de la cultura, Maldad y Bondad son continuamente definidas en

el Relato, en cada nueva versión del relato mítico. La maldad siempre ocupa el primer lugar en la cronología del relato, como se encarga de subrayar Vladimir Propp en su conocido estudio sobre los cuentos tradicionales rusos: el cuento maravilloso o cuento mítico comienza siempre con «la fechoría» (a veces con «la carencia»). Todo lo anterior, la presentación de los personajes y la representación de la vida tranquila, es pre-cuento, marco de la fechoría, que es la que realmente pone en marcha el relato. Y tras la fechoría, y *en oposición a ella*, como falta o daño a reparar, es como se define la bondad. Es decir, que desde el punto de vista del uso político del relato (o cuento) mítico, es el héroe el que funda-menta la bondad, el elemento dominante del polo «héroe-bondad». Más claramente: No es que el héroe actúe con arreglo a una Idea preestablecida de Bondad, es que los actos del héroe, sean cuales sean, son bondadosos *per se*.

Pongamos como ejemplo al héroe que nos ocupa, Bruce Wayne/Batman, y uno de los temas ya tratados algo más arriba: los desenlaces de sus tres luchas titánicas contra las fuerzas del mal, o más concretamente, la suerte final de sus «antagonistas políticos/opuestos teológicos».

A Ra's al Ghul no se le asesina directamente pero sí indirectamente: se le deja morir. Batman ya lo había salvado una vez, sin conocer su verdadera identidad, pero en la segunda ocasión no le salva a pesar de poder hacerlo. Al Joker, Batman le salva, poniendo en peligro su propia vida, incluso cuando el malhechor intenta suicidarse. Y a Bane se le mata activamente, por supuesto en legítima defensa e *in extremis*, cuando estaba a punto de acabar con la vida del héroe. Los tres actos son absolutamente diferentes y contrapuestos desde el punto de vista del acto mismo: dejar morir, salvar la vida y matar. Pero los tres actos son actos bondadosos dentro del relato, por el simple hecho de que es el héroe el que los realiza.

De esta forma, o según esta morfología única del cuento mítico, el héroe está por encima de la Ley

y la Justicia. El héroe es legislador divino y humano, teológico y político. Nadie le echa en cara que dejase morir a Ra's al Ghul, como tampoco nadie (Karthick es una excepción) le reprocha que salve la vida al despiadado Joker, que «merece» el haberle dejado morir tanto o más que el anterior, y que «merece» ser asesinado tanto como Bane.

Para un contador de estos cuentos, para un propagador de esta ideología, la ecuación está bien clara y ya ha sido comentada: Al héroe se le resalta por contraste con el villano, y héroe y villano encarnan dos posturas políticas antagónicas o enemigas. No nos referimos a posturas políticas partidistas, (que a menudo también son reconocibles) sino más bien a una dicotomía más radical, como la que establece el citado Carl Schmitt como base a su concepto de lo político: la dualidad amigo-enemigo.

La distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de *amigo* y *enemigo*. Lo que esta proporciona no es desde luego una definición exhaustiva de lo político, ni una descripción de su contenido, pero sí una determinación de su concepto en el sentido de criterio. En la medida en que no deriva de otros criterios, esa distinción se corresponde en el dominio de lo político con los criterios relativamente autónomos que proporcionan distinciones como la del bien y el mal en lo moral, la de belleza y fealdad en lo estético, etc. (1991: 56)

El enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo; no hace falta que se erija en competidor económico, e incluso puede tener sus ventajas hacer negocios con él. Simplemente es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo. (1991: 56)

Quizás no estaría de más volver a recordar aquí la presentación que hace de sí mismo el Joker tras robar el banco de la mafia:

MANAGER: Oh, criminals in this town used to believe in things. Honor..., respect. Look at you. What do you believe in, huh? What do you believe in?!

JOKER: I believe whatever doesn't kill you simply makes you...stranger. (00:05:26)

El *target* de Schmitt, las personas que previsiblemente leerían su libro, pertenecerían principalmente a las clases ilustrada y dirigente, y por ello el autor juega en el terreno de la *realpolitik*. Es decir, que como Maquiavelo o Hobbes varios siglos antes, se podía permitir decir la verdad, ajustar su descripción del ejercicio político a la realidad. Así, en un ejercicio de realismo político, Schmitt propugna la separación neta de los criterios que menciona: amigo-enemigo, bueno-malo, bello-feo. En resumen, el enemigo no tiene por qué ser malo moralmente, ni feo.

Sin embargo, desde el punto de vista de la comunicación propagandística dirigida por el poder establecido, cuyo *target* son las clases no dirigentes, a las que la *realpolitik* debe ser ocultada en beneficio de unos contenidos más simples que fomenten el consenso y la fe ciega en la clase política, es absolutamente necesario que el enemigo sea malvado. Si no es así, si se permite la representación de un enemigo (nuestro enemigo) como no malvado, se permite la introducción de elementos de duda que distorsionan la «buena» marcha de la sociedad. Ante una información sobre la guerra más reciente, alguien podría preguntarse: «¿Por qué es el enemigo? ¿Acaso porque tiene diferentes intereses? ¿Cuáles son sus intereses? ¿Y cuáles los nuestros?» Etcétera.

En general, y desde el punto de vista la efectividad de una posible campaña propagandística orquestada por los poderes estadounidenses, llamémosla con Chomsky «campaña para la creación de consentimiento en el pueblo estadounidense con respecto a la política exterior de su gobierno», un villano de celuloide que no personifique a un villano de la vida 'real' es una pérdida de tiempo y recursos.

Para terminar con Bane, Martin Fradley señala la diferente interpretación que puede hacerse del personaje de Bane dependiendo de las ideas políticas de cada uno:

One might find in Bane a psychotic radical leftist whose muffled, incoherent proclamations and violent agenda provide a pro-hegemonic caricature of oppositional politics. Equally, the film deliberately grants Bane more than enough ingenuity, intelligence, and pathos to allow a less conservative viewer to interpret him as a heroic martyr. (Bane's counter-hegemonic alterity is further underscored by his idiosyncratic accent, apparently based on the Anglo-Irish bare-knuckle boxer Bartley Gorman.) The political incoherence of *The Dark Knight Rises* is thus a commercial strategy, a marker of its status as a shrewdly constructed commodity. (2013: 19-20)

La posibilidad que señala Fradley, de que un espectador de ideología de izquierda pueda considerar a Bane con un mártir heroico me parece más bien poco fundada. No hay que ser demasiado avisado para darse cuenta de que Bane es un asesino implacable e indiscriminado con disfraz de revolucionario, y este es un hecho muy patente a lo largo de la película por muchos discursos emancipadores que Bane pronuncie. Mi opinión es que lo que una persona de tendencias izquierdistas puede interpretar basándose en el personaje, es más bien cómo su práctica política y su

ideología es criminalizada a través del personaje de Bane. Por supuesto tanto Fradley como yo estamos expresando una opinión, ninguna basada en estudios de recepción de la película.

Sin duda aceptaría la sugerencia de Fradley si en vez de *The Dark Knight Rises* estuviésemos tratando *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005), pero en el caso que nos ocupa no existe ninguna incoherencia política: *The Dark Knight Rises* es una película claramente conservadora y apenas deja resquicios de duda sobre ello. Sus estrategias comerciales no van desde luego en el sentido de proponer identificaciones para personas de distintas adscripciones políticas, una práctica que queda reservada al consenso centrista liberal-conservador.

6.2.3. *La última tentación de Batman.*

Los personajes principales de la tercera entrega de la trilogía han sido frecuentemente asociados con personajes relevantes de la vida política estadounidense.

Elsewhere, Bale's masked hero was variously read as Bush, John McCain, Dick Cheney, or Obama himself, while Batman's nemeses were interpreted as allegorized manifestations of Osama Bin Laden or the left-liberal protesters of OWS, and even as a personification of Hurricane Katrina (Fradley, 2013: 16)

Nuestra opinión es que esta vez Bruce Wayne ha dado un salto cualitativo, y ha pasado de ser un heroico vigilante enmascarado a un verdadero salvador espiritual de la humanidad. De hecho, se convierte en El Salvador.

Tras la muerte de Rachel Dawes, Bruce Wayne se había desintegrado moral, psicológica y físicamente. Su vuelta a la acción, tras ocho años de desesperación, no puede ser otra que una aberrante derrota ante un adversario mucho más preparado que él en todos los sentidos. Alguien mucho más fuerte y además convencido de su superioridad, porque tiene fe en su maligna misión, como Alfred se encarga de resaltar:

ALFRED (*a Bruce, mirando un video donde se ve a Bane en acción*): Look. His speed, his ferocity, his training. I see the power of belief. I see the League of Shadows resurgent. (00:56:37)

Batman, derrotado, es enterrado en un agujero/cárcel/infierno del que sólo una persona ha conseguido salir. Y allí es torturado y, como veremos, tentado por el demonio.

BATMAN: Why didn't you just kill me?

BANE: You don't fear death, you welcome it. Your punishment must be more severe.

BATMAN: Torture?

BANE: Yes. But not of your body. Of your soul. (01:18:04)

La identificación de los héroes occidentales (o estadounidenses) actuales, que tan frecuentemente

«salvan el mundo», con el primer héroe que salvó el mundo sacrificándose a sí mismo, es muy común en el cine de Hollywood. Pongamos algunos ejemplos aislados: Charlton Heston, por ejemplo, se sacrifica a sí mismo para salvar lo que queda de humanidad (un grupo de niños y un par de adultos) en *The Omega Man* (El último hombre vivo, 1971), y su posición al morir en una fuente con los brazos abiertos nos deja bien claro a quién está emulando. Mel Gibson frecuenta la simbología cristiana desde mucho antes de *The Passion of the Christ* (La Pasión de Cristo, 2004), por ejemplo en *Braveheart* (1995) la similitud entre Jesucristo y William Wallace es clara, con traición y muerte sacrificial pública, ante sus «apóstoles», seguidores, y detractores, incluida. Incluso Jean Claude Van Dame emula al Crucificado en *Cyborg* (1989) para acabar rompiendo la cruz gracias a su proverbial fuerza y elasticidad.

Antes de entrar de lleno en la identificación de Bruce Wayne con Jesús de Galilea, resaltaremos un par de apuntes menores que abonan el terreno.

Primero: una referencia doble al orfanato que se mantenía con los fondos de la Fundación Wayne, que está a cargo de un sacerdote cristiano. En un primer momento el sacerdote informa a Blake de que la fundación ha dejado de pasar fondos al orfanato, lo que muestra la crisis personal absoluta en la que Bruce se encuentra inmerso. En un segundo momento, al final de la película la mansión Wayne es donada al orfanato, con lo cual Bruce repara su anterior falta.

Segundo: como rasgo de absoluta bondad moral y de cierta ambigüedad desde el punto de vista de hacer lo correcto («doing the right thing»), Bruce realiza una acción que casi pasa desapercibida en la película porque el montaje le resta importancia. Nos referimos al momento en que consigue escapar de la prisión, ante los vítores de sus «compañeros» presos, y tira hacia dentro la gruesa cuerda que hay en el brocal del pozo para que (suponemos) los presos la utilicen para escapar

también. ¿Batman liberando a un puñado de criminales de una cárcel árabe perdida en mitad del desierto? ¿Tan bueno es que antepone la bondad a la corrección («righteousness»)?

En realidad no es para tanto. Y es que la prisión ha cambiado mucho desde que Talia al Ghul y Bane salieran de ella.

En la primera época, cuando la mujer de Ra's al Ghul fue encerrada por su padre, «el señor de la guerra» («the warlord», algo que nos evoca poderosamente Afganistán), y Bane se convierte en protector de su hija, sin haber podido evitar que la madre sea violada y asesinada, absolutamente todos los presos visten igual y tienen un pañuelo árabe celeste que les cubre la cara y la cabeza.

En la segunda época, cuando Bruce Wayne es encerrado y consigue escapar, ninguno de los presos viste ya el pañuelo. Todos tienen la cara descubierta, y nos será absolutamente imposible reconocer un sólo rostro árabe: todos son blancos y algunos, menos visibles, negros. De hecho, como dice el preso que le cuenta la historia a Bruce: «This is Bane's prison now. He wouldn't want this story told.» (01:43:40)



Es decir, que la antigua prisión árabe se ha convertido en una prisión en la que moran, suponemos por esta afirmación, los enemigos de Bane, que jalean a cualquiera que intente salir y saltan de alegría cuando Bruce lo consigue. Es a éstos presos a quienes Bruce regala la libertad.



En la actual son presos occidentales y descubiertos

La identificación de Batman con Jesucristo es muy potente, y está muy cuidada y bien diseñada. Ya señalamos en el análisis de la primera entrega la connotación de Bruce como el hijo de dios a través del símbolo del sol tras las nubes, calcada de *The Lion King*. Tras el paréntesis de *The Dark Knight*, más centrada en la ideología y propaganda políticas, *The Dark Knight Rises* retoma con más fuerza la simbología cristiana. Podemos reconocer una clara asociación entre Batman y Jesucristo a través de las imágenes en que, estando en la prisión, Bruce es colgado desde el pecho con una cuerda para curar su espalda, y allí, en esa posición, recibe la visita del demoníaco e «inmortal» espíritu de Ra's al Ghul, que aparentemente se regodea de su victoria, aunque en realidad la visita de Ra's infunde fuerzas a Bruce para terminar de curarse

El paralelismo con el episodio de las tentaciones a Jesús relatado en Mateo 4. 1-11, Lucas 4.1-13, y más brevemente, en Marcos 1.12-13, parece más que casual.

Esta nueva tentación a rendirse, que infunde a Batman fuerzas para renacer, es la segunda parte de la antigua tentación a la que Ra's sometió a Bruce en *Batman Begins*: unirse a la «Liga de las Sombras» y compartir su poder.

Vayamos por partes y recordemos la visita de Ra's al «crucificado» Bruce, cuyas palabras sobre Gotham evocan además otro mito fundacional de la cultura estadounidense, el de la nación estadounidense como «la Ciudad sobre la Colina», la nación predestinada a liderar el mundo (Valantin, 2008: 13), y que Ra's y la «Liga de las Sombras» pretende destruir:

RA'S AL GHUL: Tsk, tsk, tsk. Did you not think I would return, Bruce? Hmm? I told you I was immortal.

BRUCE: I watched-- I watched you die.

RA'S AL GHUL: Oh, there are many forms of immortality. (01:44:17)

[...]

RA'S AL GHUL: You yourself fought the decadence of Gotham for years with all your strength, all your resources, all your moral authority. And the only victory you could achieve was a lie. Now you understand. Gotham is beyond saving.

BRUCE: No.

RA'S AL GHUL: And must be allowed to die.

BRUCE: No! (01:45:04)

Y comparemos con las tentaciones en el relato de Mateo, 4, 1-11:

Después el Espíritu Santo condujo a Jesús al desierto para que fuera tentado por el diablo. Y después de cuarenta y días y cuarenta noches tuvo hambre.

Entonces se le acercó el tentador y le dijo: «Si eres Hijo de Dios, ordena que estas piedras se conviertan en pan.» Pero Jesús respondió: «Dice la Escritura que *el hombre no vive solamente de pan, sino de toda la palabra que sale de la boca de Dios* (Dt 8, 3).»

Después de esto el diablo lo llevó a la ciudad santa, lo puso en la parte más alta del templo y le dijo: «Si eres Hijo de Dios, tírate abajo, puesto que la escritura dice: *Dios ordenará a sus ángeles que te lleven en sus manos para que tus pies no tropiecen con piedra alguna* (Sal 91, 11-12)»

Jesús le replicó: «También dice la Escritura: *No tentarás al Señor tu Dios* (Dt 6, 16)»

En seguida lo llevó el diablo a una montaña muy alta, le mostró toda la riqueza de las naciones y le dijo: «Te daré todo esto si te postras delante de mí y me adoras.» Entonces Jesús le respondió: «Aléjate de mí, Satanás, porque dice la Escritura: *Adorarás al Señor tu Dios y a él sólo servirás* (Dt 6, 13).» Entonces lo dejó el diablo y, acercándose unos ángeles, se pusieron a servirle. (VV. AA., 1991)

Si Thomas y Bruce Wayne son Dios y el Hijo de Dios, Ra's al Ghul y Bane son el demonio y el hijo del demonio. De hecho, durante gran parte de la película, tanto Bruce como los espectadores creemos que realmente es así, que Bane es el hijo de Ra's. No sabemos la verdad hasta el final, cuando Miranda Tate se descubre como la hija que tuvo Ra's, y a Bane como su protector en la prisión. (Los aficionados a los cómics de Batman ya sabían que algo no cuadraba: Ra's tenía una hija, Talia, que se enamora de Batman y en no pocas ocasiones se sitúa en medio de las luchas entre su padre y su amado. Véase por ejemplo *Tales of the Demon* o *Son of the Demon*. En éste último título, a quien se hace referencia como «hijo del demonio» es a Batman por su relación con Talia. Recordemos, además, que Ra's al Ghul significa «cabeza de demonio».)



Primera aparición de Ra's en Batman Begins.



The Dark Knight Rises, de nuevo dentro de una prisión.

Jesucristo no cayó en las burdas tentaciones que le tendió el demonio, todas relacionadas con el uso del poder que poseía. Ni mostró de lo que era capaz (1ª y 2ª tentación), ni se dejó seducir por las ventajas de su poder sobre los demás, de su gobierno sobre las personas junto al demonio (3ª

tentación). Al contrario que Jesús, Bruce Wayne/Batman sí lleva a cabo demostraciones de su poder, de hecho su poder es perfeccionado por las enseñanzas de Ra's al Ghul, aunque finalmente se vuelve contra su propio maestro ante la visión horrible de la 3ª tentación, un uso de su «gobierno sobre las personas» que incluye cometer actos atroces.

Pero la analogía acaba de empezar. Jesucristo, demostrando su condición humana, fue incapaz de superar la mayor de las tentaciones que se presentaron a su paso: la de caer en la desesperación. Ya en la cruz, apunto de morir para redimir los pecados de la humanidad, y envuelto en un enorme sufrimiento, Jesús cayó en la tentación de la desesperanza. Se escapó de sus labios aquel: «Padre, ¿por qué me has abandonado?». Aunque fue sólo un instante, ya que enseguida se calmó, y la paz divina volvió a instaurarse en su corazón: «A tus manos encomiendo mi Espíritu».

Por otra parte, Bruce Wayne que habita en la desesperación desde la muerte de Rachel, llega al culmen de la misma cuando, abatido, vencido, encerrado y colgado de una cuerda, recibe la visita del demonio que viene a torturar su alma. Este es el punto de inflexión. La desesperación se convierte en rabia y la rabia en esperanza. La muerte, simbólica, pues ha recibido la visita de un espíritu del pasado, se convierte en resurrección. La vida vuelve a manar, sólo por el deseo y la esperanza de evitar que la amenaza contra Gotham (la humanidad), contenida en el sádico discurso con tintes neoplatónicos de Bane, se haga realidad:

BATMAN: Where am I?

BANE: Home. Where I learned the truth about despair. As will you. There is a reason why this prison is the worst hell on earth: Hope. Every man who has rotted here over the centuries has looked up to the light and imagined climbing to freedom. So easy. So simple. And like shipwrecked men turning to

seawater from uncontrollable thirst many have died trying. I learned here there can be no true despair without hope. So as I terrorize Gotham I will feed its people hope to poison their souls. I will let them believe that they can survive so that you can watch them clambering over each other to stay in the sun. You can watch me torture an entire city. And then when you have truly understood the depth of your failure we will fulfill Ra's Al Ghul's destiny. We will destroy Gotham. And then, when it is done and Gotham is ashes then you have my permission to die. (01:18:29)

Gotham, como Jerusalén, «la ciudad sobre la colina», como toda la humanidad a la que representa, está condenada. «You can watch me torture an entire city» puede ser perfectamente una frase escuchada por el poeta Dante en uno de sus paseos por los anillos del Infierno. Sólo el sacrificio de el Salvador, que ofrece su propia vida, puede servir a la humanidad condenada (por su injusticia y sus excesos).

Batman, en su particular *Via Crucis*, tiene que aprender que, mucho peor que la muerte física (sus achaques o la rotura de su espalda), es la muerte del alma, su rendición a la desesperanza. Batman, que no tiene miedo a la muerte porque ha perdido toda esperanza tras la muerte de Rachel, tiene que recuperarla para convertirse en salvador del cuerpo y del alma de Gotham. El primer paso es comprender que la verdadera fuerza, que el verdadero poder, está en el alma y no en el cuerpo. Sólo así podrá dar el salto necesario para escapar de la prisión. Sólo así podrá ver las cosas como son, percibir las Formas, y acostumbrarse a la luz del sol tras salir de la caverna que describe Platón en el séptimo libro de la *República*.

PRESO ENFERMERO: He says the leap to freedom is not about strength.

BRUCE: My body makes the jump.

PRESO MÉDICO: Survival is the spirit. The soul.

BRUCE: My soul is as ready to escape as my body.

PRESO MÉDICO: Fear is why you fail.

BRUCE: No, I'm not afraid. I'm angry.

Flashback tras el intento fracasado de salir de la prisión. Thomas Wayne, descolgado desde lo alto con una cuerda, le ofrece su mano al niño Bruce que ha caído en pozo lleno de murciélagos.

THOMAS WAYNE: Bruce. Why do we fall?

Termina el flashback.

PRESO MÉDICO: You do not fear death. You think this makes you strong. It makes you weak.

BRUCE: Why?

PRESO MÉDICO: How can you move faster than possible, fight longer than possible without the most powerful impulse of the spirit? The fear of death.

BRUCE: I do fear death. I fear dying in here while my city burns. There's no one there to save it.

PRESO MÉDICO: Then make the climb.

BRUCE: How?

PRESO MÉDICO: As the child did, without the rope. Then fear will find you again. (01:53:18)

La simbólica resurrección de Batman, que vuelve de entre los muertos como Lázaro, sólo tiene una finalidad: ofrecerse en sacrificio para la salvación de todas las almas de Gotham, tras haber aprendido por lo que el Primer Salvador, antes que él, pasó.

(El procedimiento de la resurrección no es ajeno a los cómics, donde Ra's al Ghul consigue renacer fortalecido varias veces tras su paso por el «Foso de Lázaro», una confluencia de energías que se da en ciertos lugares de la Tierra y que utilizada junto a cierto ritual, que incluye un líquido verde y viscoso en el que zambullirse, devuelve la vida. Incluso Robin ha renacido de esta forma, gracias a Ra's, que pretende devolverle vivo su amigo muerto a Batman. Véase la ya citada *Batman: Under the Red Hood*, Brandon Vietti, 2010)).

Comparemos entonces las experiencias vividas y las conversaciones mantenidas por Bruce en la prisión con la visión que de Jesucristo nos da Nikos Kazantzakis en su novela *La última tentación de Cristo*, que Martin Scorsese llevase a la pantalla en 1988.

En este relato, un Jesucristo a punto de morir en la cruz se deja convencer por un ángel de que Dios ha tenido suficiente, y que puede bajar de la cruz y vivir lo que le queda de vida tranquilamente. Jesús efectivamente lo hace y huye con María Magdalena. Muchos años después, sin embargo,

entiende gracias a sus antiguos discípulos que el ángel que le llevó el mensaje de Dios era en realidad el demonio, así que decide volver al Gólgota para terminar con su Pasión... y descubre que sigue crucificado y que todo ha sido un sueño.

Lucha entre la carne y el espíritu, rebelión y resistencia, reconciliación y sumisión, y, en suma, lo que constituye el fin supremo de la lucha, es decir, la unión con Dios; tal es la ascensión seguida por Cristo, el cual nos invita a seguirle marchando tras las huellas sangrientas de sus pasos.

Este es el Deber supremo del hombre que lucha: alcanzar el elevado pináculo que Cristo, el primogénito de la salvación, coronó. ¿Cómo podemos iniciar el ascenso?

Para poder seguirle es preciso que poseamos un conocimiento profundo de su lucha, que vivamos su angustia, que sepamos cómo venció a las celadas floridas de la tierra, cómo sacrificó las pequeñas y las grandes alegrías del hombre y cómo ascendió, de sacrificio en sacrificio, de hazaña en hazaña, hasta la cima de su martirio: la Cruz. (Kazantzakis, 1998: 8)

Selina, pobre Magdalena enamorada, intenta apartar al Salvador de su beatífica misión, ofreciéndole a cambio los gozos del amor terrenal.

SELINA: Come with me. Save yourself. You don't owe these people any more. You've given them everything.

Pero Batman había aprendido demasiado en su combate personal, en su lucha entre carne y espíritu,

en la que el espíritu se había impuesto definitivamente. La de Selina sería «la última tentación de Batman».

Cada instante de la vida de Cristo es una lucha y una victoria. Triunfó del irresistible encanto de las sencillas alegrías humanas [el amor de Rachel Dawes, al que ella renuncia], triunfó de la tentación [Ra's al Ghul]; transformó incesantemente la carne en espíritu y continuó su ascensión [gracias a la transformación de carne en espíritu consigue escapar de la prisión]; llegó a la cima del Gólgota, subió a la Cruz.

Pero ni siquiera aquí acabó su combate. En la Cruz le esperaba otra tentación, la última tentación. Como en un relámpago, el espíritu Maligno desplegó ante los ojos desfallecientes del Crucificado la engañosa visión de una vida apacible y dichosa: había seguido -así creyó- el sendero suave y fácil del hombre; se había casado, había tenido hijos, los hombres lo amaban y respetaban; y ahora, ya viejo, estaba sentado a la puerta de su casa, recordaba las pasiones de su juventud y sonreía satisfecho. ¡Qué bien había procedido! ¡Qué sabiduría haber elegido el sendero del hombre y qué insensatez era querer salvar el mundo! ¡Qué alegría haber escapado a las tribulaciones, al martirio y a la Cruz! (Kazantzakis, 1998: 8)

La respuesta a esta, «la última tentación de Batman», es más que obvia:

SELINA: Come with me. Save yourself. You don't owe these people any more. You've given them everything.

BATMAN: Not everything. Not yet. (02:10:15)

Bruce Wayne tiene que cumplir su destino, convertirse en el Salvador de la humanidad. Batman el Redentor tiene que sacrificar su propia vida (terrenal) para que sus fieles vivan la vida (eterna), y puedan adorarle y convertirse en sus seguidores. Entrega su vida para salvar a la gente de *su* (en el sentido de pertenencia y de posesión) ciudad. Se sacrifica igual que Jesucristo, sólo que con su sacrificio salva los cuerpos de los habitantes de Gotham, mientras que Jesucristo salvaba las almas. Su sacrificio posee un sentido inmediato mucho más fácil de captar: se lleva lejos una bomba que destruirá la ciudad.

Esta fue la última tentación que durante los segundos de un relámpago turbó los instantes finales del Salvador. Pero bruscamente Jesús sacudió la cabeza, abrió los ojos. Vio: no, no era un traidor, ¡alabado sea Dios!, no había desertado, había cumplido la misión que Dios le había confiado. No se había casado, no había vivido dichoso, había llegado a la cima del sacrificio: estaba clavado en la Cruz.
(Kazantzakis, 1998: 10)

Pero como el insigne «primer salvador» de la civilización occidental, Batman vuelve al tercer día. En este caso, para «resucitar de entre los muertos», el vigilante enmascarado guarda un as bajo la manga: había arreglado el piloto automático del «bat-cóptero». Es decir, que escenifica su propia muerte para desaparecer definitivamente como Batman y disfrutar de «su vida apacible y dichosa» en Florencia con su nuevo amor, la reformada y redimida Selina Kyle.

Bruce Wayne se revela aquí más listo que el Jesucristo de Kazantzakis: Salva al mundo y además se escapa con «Selina Magdalena». Eso sí, la cosa vuelve a tener truco: su escapada no hubiese sido

posible sin la asunción de su heredero Robin del puesto de vigilante enmascarado de Gotham.

6.2.4. Selina Kyle, la revolucionaria asimilada.

A lo largo de alguno de sus libros, principalmente *Seeing is Believing*, el conocido crítico cinematográfico Peter Biskind expone una más que interesante teoría sobre el control social patrocinado por el *mainstream* hollywoodiense. Se trata de una representación de la muy utilizada táctica contrarrevolucionaria del «divide y vencerás». Resumiendo en pocas palabras, consiste en provocar la división dentro de la masa revolucionaria.

[...] Therefore, he adopts the now-familiar divide-and-conquer tactics Schlesinger recommended for use against Third World insurgents. (Biskind, 2001: 205)

De esta forma, los segmentos sociales menos revolucionarios pueden intentar ser asimilados al «sistema» y puestos en contra de los segmentos más revolucionarios. El objetivo es satisfacer parte de las demandas del primer sector, incluyendo en todo caso una promoción social, y de esta forma enfriar el ardor revolucionario del grupo. El resultado deseado es, que gracias a unas pequeñas reformas nada dolosas para el poder establecido, se asimile al sector social antes revolucionario, que se convierta en reaccionario, y que sirva como freno para acabar deteniendo la revolución.

En caso de que la revolución no pueda pararse, porque el grupo asimilado no tenga la capacidad real de hacerlo, la división entre asimilables o moderados (*in-siders*) y revolucionarios recalcitrantes o extremistas (*out-siders*) ya habrá debilitado el movimiento, desuniéndolo, y facilitando así el uso de

la fuerza contra el grupo de los *out-siders*, ante la mirada pasiva o consentidora de los *in-siders*.

«Corporate-liberal²³ films often used doubles to dramatize the divide-and-conquer strategy of pluralist social control. The extremist double is detached from the moderate double and jailed or killed, while the moderate is redeemed.» (Biskind, 2001: 206)

Uno de los ejemplos que utiliza Biskind para ilustrar su análisis es la película, *Rebel Without a Cause* (Rebelde sin causa, Nicholas Ray, 1955). La película narra las aventuras y desventuras de tres jóvenes *out-siders*, Jim Stark, John «Plato» Crawford y Judy, en una ciudad media de Estados Unidos a mediados de los 50. El caso es que Jim, personaje interpretado por James Dean, acaba siendo asimilado a la sociedad por mediación de Judy (Natalie Wood), que le ofrece el amor de pareja y la madurez. En cambio, el amigo de Jim, «Plato» (Sal Mineo), lo que encuentra es la «merecida» muerte de un *out-sider* no asimilable por la sociedad debido a su extrema posición antisistema, encarnada en la película por una latente homosexualidad y la falta de una familia en la que saberse querido, especialmente de una figura paterna que sólo le envía cheques desde Nueva York, sin una nota a mano que denote el más mínimo cariño hacia su hijo.

Al mismo resultado se llega en *Blue Collar* (1978), de Paul Schrader, otra fábula antisistema:

It is an Aesopian fable, a case study in carrot-and-stick political pacification. Pryor, Keitel, and Kotto are pawns of the system, which divides and conquers. The irreconcilable elements (Kotto) are destroyed, while the «reasonable» elements (Pryor) are bought off and the weak ones (Keitel) are

²³ Unas páginas más adelante nos detendremos sobre la posición del «corporate liberalism» en el espectro político estadounidense y sus relaciones con el cine.

fatally compromised. (Biskind 2005: 77)

Dentro de la «revolución» que se lleva a cabo en Gotham, la bella y ágil Selina Kyle juega precisamente el papel de revolucionaria moderada, o de reformista, que acaba siendo asimilada por el sistema.

Selina es una delincuente moral, alguien que roba a los ricos para dárselo a los pobres, ella incluida. De hecho, Bruce Wayne la compara con Robin Hood, y ella asiente, contestando que hace más por la gente que todas las personas que hay en ese momento en el salón de baile de la fiesta de la jet set en que se encuentran, incluido Bruce. Aparentemente, Selina comparte con Bane y su banda el gusto por la revolución, basado en las injusticias que ve a su alrededor:

SELINA: You think all this can last? There's a storm coming, Mr. Wayne. You and your friends better batten down the hatches, because when it hits you're all gonna wonder how you ever thought you could live so large and leave so little for the rest of us.

BRUCE: You sound like you're looking forward to it.

SELINA: I'm adaptable. (00:35:27)

Tras este encuentro traicionará al protagonista y lo entregará a Bane, situándose claramente del lado de la revolución. Hasta que la revolución triunfa y ella, que la intuía, esperaba, y deseaba, emite su callado «No es esto, no es esto» orteguiano, ante la visión de los desmanes llevados a cabo por el

fervor revolucionario.

El famoso «no es esto» fue escrito por José Ortega y Gasset en un artículo aparecido el 9 de septiembre de 1931 en la revista *Crisol*. El artículo se tituló *El aldabonazo*, y terminaba así:

Una cantidad inmensa de españoles que colaboraron con el advenimiento de la República con su acción, con su voto o con lo que es más eficaz que todo esto, con su esperanza, se dicen ahora entre desasosegados y descontentos: «¡No es esto, no es esto!» La República es una cosa. El “radicalismo” es otra. Si no, al tiempo.

La toma de conciencia del fracaso de la revolución (y aún más, de que la revolución es un fracaso) le llega a Selina, cómo no, en una gran casa «burguesa» destrozada por el huracán de los desposeídos, y ante la fotografía rota de una familia con hijos pequeños. Por un lado se recuerda lo que hubo, una familia que no ha hecho daño a nadie, y que sólo Dios sabe qué suerte habrá corrido. Y por otro lado, y lo que es más importante, se evoca la posibilidad de reforma de Selina, la llamada a su «destino» como mujer: el matrimonio, los hijos y el hogar.

SELINA: What's that?

JEN (*amiga de fechorías de Selina*): This was someone's home. And now it's everyone's home. There's a storm coming, remember? This is what you wanted. (01:46:18)

Pero su mirada perdida nos deja claro que eso no es lo que Selina quería. Esa mirada nos comunica muchas cosas sobre ella. Selina no quería llegar al destrozo, al desalojo, a que una casa familiar se convirtiese en la casa de todos. Ella clamaba al cielo por las injusticias, pero era un elemento «razonable» de la revolución. Su profunda y verdadera motivación, por encima de arreglar algo este mundo podrido, era hacer borrón y cuenta nueva, empezar una nueva vida sin antecedentes y sin ser molestada por su pasado. En el fondo, Selina sólo es una chica sensible que bien podría trabajar en una ONG, como maestra o como trabajadora social, y que finalmente consigue su anhelo más profundo: el marido, la vida de hogar en Florencia con un Bruce Wayne retirado y adinerado (su ascenso e integración social, la zanahoria de la que habla Biskind), y la más que presumible descendencia. En definitiva, el lugar y el momento de la «conversión» de Selina representa a la familia burguesa y nuclear como el paradigma supremo de la felicidad humana, y sobre todo femenina, al alcance incluso de los sujetos más inconformistas pero «razonables».

Selina, la ladrona que mantiene una relación amorosa velada con otra chica, que se aprovecha de los hombres usando sus encantos y su inteligencia, y que con unos simples susurros y un baile de salón es capaz de «empalmar» y dejar prendido al mismísimo Batman, acaba sucumbiendo ante los encantos de la familia burguesa monógama «de toda la vida». El icono de liberación y autonomía sexual es sometido de igual forma que es asimilado su fervor revolucionario.

El abandono definitivo de los ideales de la revolución por parte de Selina es escenificado segundos antes de su encuentro con Bruce tras el regreso de éste, es decir, tras la traición que condujo al otro a la derrota, encerramiento y resurgimiento. Nos referimos a la secuencia en que se ve obligada a proteger a un niño que ha robado una manzana de los matones instaurados como vigilantes o policía por el gobierno de la revolución.

La escena del robo de la manzana parece haberse convertido en el recurso más «facilón» y patético de Hollywood para mostrar las injusticias de un régimen político, a la vez que la infinita bondad de quienes realizan el robo por hambre propia o ajena. El lugar del robo es un mercado callejero de un país «atrasado», y el ladrón hambriento y bondadoso es alguien occidental o asimilado con lo occidental. La escena del robo de comida se remonta al menos hasta *The Thief of Bagdad* (El ladrón de Bagdag, Raoul Walsh, 1924), donde Douglas Fairbanks roba un puñado de cus-cus y un trozo de pan y se lo come en un balcón. La versión de 1940 de *The Thief of Bagdad* ya incorpora el robo de comida con intención de compartirla: el personaje de Abu (Sabu) roba dos pescados para dos viejos hambrientos, y luego dos tortas de pan para su amigo Ahmad (John Justin) y para él mismo. Pero es en la versión animada de Disney (*Aladdin*, 1992) cuando el robo de comida adquiere la significación propagandística que le atribuimos. En la trilogía Batman la ya encontramos en *Batman Begins*, al cabo de la media hora de metraje, cuando Bruce cuenta su historia delictiva a Ra's, dejando muy claro que jamás se identificó con los criminales con quienes actuaba.

RA'S: When you lived among the criminals, did you start to pity them?

BRUCE: The first time I stole so that I wouldn't starve, yes. I lost many assumptions about the simple nature of right and wrong. And when I traveled I learned the fear before a crime and the thrill of success. But I never became one of them. (00:30:13)

Mientras relata la historia contestando a Ra's, vemos a un hambriento joven Bruce robando un melocotón de un puesto del mercado y compartiéndolo con un chico negro sentado a su lado en el suelo, en una escena calcada de *Aladdin*, donde el protagonista da su trozo de la barra de pan recién robada a unos niños hambrientos. Abu, convertido en mono en esta versión, imita a su dueño y

también regala su mitad del pan al niño y la niña.

Podemos considerar la reiteración *ad nauseam* de la escena, dos veces en la misma trilogía, como una prueba de la falta de imaginación del director y los guionistas, aunque nuestra interpretación es que la escena se ha convertido en un recurso de propagación ideológica encubierta, y que evoca intencionadamente las escenas de las películas anteriores ya mencionadas y de todas conocidas, en el primer caso en Arabia y en el segundo en China. (Mencionamos también en otra parte la similitud con una escena de *El libro de Eli* [2010], donde Denzel Washington no roba una fruta, sino que caza un gato como alimento y lo comparte con un pequeño ratón que sale de un agujero. Aquí la intención es únicamente resaltar la bondad intrínseca del protagonista.)

En el caso que tratamos, el de Selina y el chico ladrón, podemos resaltar que los vigilantes/castigadores que han cogido al chico (la «policía del gobierno revolucionario») tienen, como todos los revolucionarios, un notable aspecto de vagabundos o pobres, es decir, de criminales, dentro del universo Hollywood. Por último el chico tiene rasgos árabes, algo que parece no ser casual. Recordemos también que el chico con quien Bruce comparte el melocotón es negro. Parece que en el dominante universo WASP que percibimos en la trilogía, un niño anglosajón pobre es algo que no se puede mostrar en la pantalla. Citemos al respecto, por ejemplo, que diez años antes, la misma productora de la trilogía de Nolan, Warner Bros, había obligado a suprimir algunas escenas del capítulo «The Forgotten», de *Batman: The Animated Series* (1992-1994), en una práctica que no podemos menos que suponer bastante habitual. Según relata el realizador Boyd Kirkland:

Había una secuencia al principio donde Batman vaga por la ciudad, tratando de enterarse por qué las personas desaparecían. Fue escenificada con personas sin hogar rondando por las aceras: familias, madres y niños. Nos hicieron eliminar todo eso. Dijeron que era demasiado para los niños ver que

quizá una mujer o una familia puede estar abandonada en las calles. Nos solicitaron de manera específica que sólo mostráramos a los hombres sin hogar (Díaz y Alboreca, 2012: 218)

Pero volvamos al robo de la manzana y el frustrado castigo al infantil infractor. El significado de la escena, como hemos apuntado, es mostrar la conversión antirrevolucionaria de Selina Kyle, Catwoman.

POLICÍA DEL PUEBLO: You little punk! What'd you take?

CHICO: Nothing! I didn't take anything!

POLICÍA DEL PUEBLO: You steal from us, you little bastard?

Selina interviene y da una paliza a los dos hombres.

SELINA: (*a los hombres*) Now, you boys know you can't come into my neighborhood without asking politely. (*al chico*) Never steal anything from someone you can't outrun, kid.

BATMAN: (*que ha observado la escena, a Selina*) You're pretty generous for a thief. (02:00:21)

Obviamente este viraje ideológico de Selina es descrito como el comportamiento correcto: no puede quedar ninguna duda de que dónde se encuentra la bondad y donde la maldad, con unos personajes ruines y rastreros que se enfrentan y amenazan a un niño que sólo quiere comer. Selina actúa efectivamente como Robin Hood, defendiendo al chico que ha cazado al ciervo de los soldados del

Sheriff de Nottingham.

Es bastante sintomático del viraje personal de Selina que ella, la descarada, hable como una maestra de escuela de la época victoriana: «Chicos, ahora sabéis que no podéis venir a mi vecindario sin preguntar antes *educadamente*». Esta obsesión por los modales parece perseguir al personaje de Catwoman, en *Batman Returns* ya pudimos ver la escena del rescate y la broma sobre la gentileza del asaltante: «Rescuing a woman being menaced by an assailant, Catwoman taunts the would-be rapist, “Be gentle. It's my first time”».» (Kimmel, 2008: 164)

Una vez que la mujer independiente (sexualmente liberada) y la revolucionaria han sido sometidas o asimiladas, parece que todo está solucionado para lograr el final feliz: el consabido éxito social y personal. Pero aún queda un paso en el camino, un último escollo que salvar: su falta de compromiso con la sociedad que va a acogerla. Selina le ruega a Bruce que huya con ella y vivan su felicidad de pareja lejos de Gotham, porque no piensa ayudarle en un combate que cree perdido. Bruce le insiste en que ella puede dar mucho más, ser mucho mejor:

SELINA: You'd trust me with that? After what I did to you?

BATMAN: I'll admit, I was a little let down. But I still think there's more to you. (02:01:14)

Y apenas unos minutos después:

SELINA: You don't stand a chance against these guys.

BATMAN: With your help, I might.

SELINA: I'll open that tunnel, then I'm gone.

BATMAN: There's more to you than that.

SELINA: Sorry to keep letting you down. (02:09:57)

Obviamente el escollo es salvado. Selina no escapa y vuelve para salvar a Batman justo cuando Bane estaba a punto de matarlo. Así, renuncia a su propio interés, y se compromete (por amor) en la lucha de los *in-siders* contra los *out-siders*. Ahora sí que la transformación es definitiva: Selina no sólo ha renunciado a sus ideales revolucionarios (o reformadores), a su independencia, y a su libertad sexual de Catwoman, también se ha convertido en una luchadora del orden político establecido, en una agente de control social:

We know social control has succeeded when patient becomes doctor, student becomes teacher, son becomes father, controlled becomes controller. (Biskind, 2001: 210).

Luchadoras contra el *statu quo* se convierten en defensoras del mismo, podríamos añadir. Al fin y al cabo, como la misma Selina afirma como declaración de intenciones: «I'm adaptable.»

6.3.Los temas.

6.3.1.La dictadura del proletariado en Gotham.

Bane, el supuesto revolucionario, instaura en Gotham lo que Slavoj Žižek ha llamado, siguiendo la terminología marxiana, la «dictadura del proletariado». Karl Marx habla sobre la dictadura del proletariado a lo largo de varios de sus escritos, y la define como un periodo de transición entre la sociedad capitalista y la sociedad comunista. Por ejemplo, en la *Crítica del Programa de Gotha*:

Entre la sociedad capitalista y la sociedad comunista media el periodo de la transformación revolucionaria de la primera en la segunda. A este periodo corresponde también un periodo político de transición, cuyo Estado no puede ser otro que la dictadura revolucionaria del proletariado. (Marx y Engels, sin fecha: 342)

Bane, que «libera» la ciudad amenazándola de muerte, insta al pueblo a tomar el control, a hacerse con el poder.

BANE: Gotham, take control. Take control of your city. (01:30:49)

[...]

BANE: Now, this bomb is armed! And this bomb is mobile! And the identity of the triggerman is a mystery. For one of you holds the detonator! Now, we come here not as conquerors but as liberators, to

return control of this city to the people. And at the first sign of interference from the outside world or from those people attempting to flee this anonymous Gothamite, this unsung hero, will trigger the bomb. For now, martial law is in effect. Return to your homes, hold your families close and wait. Tomorrow, you claim what is rightfully yours. (01:33:26)

La dictadura del proletariado ha sido inaugurada con la activación de la ley marcial. Mañana se recuperarán esos derechos que han sido arrebatados por el poder (capitalista).

Bane también desenmascara la mentira sobre Harvey Dent, la mentira que ha mantenido aislados en la cárcel a mil hombres sin derecho a visita gracias a la Ley Dent.

BLAKE: «Those men locked up for eight years in Blackgate and denied parole under the Dent Act, it was based on a lie» (01:38:35)

Y luego pone el dedo en la llaga denunciando la corrupción de los poderosos y la opresión del resto. Ya adelantamos que el lenguaje revolucionario de Bane se ajusta razonablemente al discurso revolucionario histórico hasta quizás la figura del Che Guevara, porque el discurso revolucionario actual (el de Occupy Wall Street por ejemplo) se asienta sobre las bases de actividades pacíficas más que en la lucha armada. El ideario de la «resistencia pasiva» (también llamada «resistencia activa») ha sustituido el de la «violencia legítima» contra la opresión. Bane, al contrario que sus «correligionarios» de Occupy Wall Street con los que se les ha relacionado, sigue anclado en la violencia pasada.

BANE: We take Gotham from the corrupt! The rich! The oppressors of generations who have kept you down with myths of opportunity. And we give it back to you the people. Gotham is yours! None shall interfere. Do as you please. But start by storming Blackgate and freeing the oppressed! Open it! Step forward, those who would serve for an army will be raised. The powerful will be ripped from their decadent nests and cast out into the cold world that we know and endure! Courts will be convened. Spoils will be enjoyed. Blood will be shed! The police will survive as they learn to serve true justice. This great city it will endure. Gotham will survive! (01:39:25)

Podemos compararlo con el Marx del *Manifiesto Comunista* o de *El Capital*:

Su destrucción, la transformación de los medios de producción individuales y desperdigados en medios socialmente concentrados de producción, y por tanto de la propiedad minúscula de muchos en propiedad gigantesca de unos pocos; la expropiación de la gran masa del pueblo, privándola de la tierra y de los medios de vida e instrumentos de trabajo, esta horrible y penosa expropiación de la masa del pueblo forma la prehistoria del capital. (*El Capital*.) (Marx y Engels, sin fecha: 239)

Para Todd McGowan, «Bane offers the most pronounced and sustained critique of the class politics in Gotham. He leads a version of the Occupy Wall Street movement as he takes over the Gotham Stock Exchange.» (McGowan, 2012)

La cosa obviamente tiene truco, como se ve en las aterradoras imágenes que ilustran su discurso. Bane, que habla como un Robespierre del siglo XXI, denunciando por ejemplo el mito del sueño

americano («myths of opportunity») como una forma de control social, no es ni siquiera un revolucionario sanguinario, sino un farsante, un terrorista implacable, cuyo disfraz oculta el intento del mayor atentado terrorista conocido por la humanidad. Su disfraz, la revolución, que no es más que el reinado del terror, no es ni siquiera, porque Bane no distingue entre opresores y oprimidos, y todos serán borrados de la faz de Gotham gracias a la bomba atómica.

The film seems to target the emancipatory spirit of the French Revolution as its primary object for critique. In lieu of storming the Bastille, Bane storms Blackgate Penitentiary and frees the inmates imprisoned according to the Dent Act, which includes stricter penalties and denial of parole to those involved in organized crime. Bane also attacks the Gotham Stock Exchange, and his overthrow of the city leads to the establishment of a revolutionary tribunal that sentences aristocrats to death. He initiates what appears to be a repetition of the Reign of Terror. (McGowan, 2012)

La simbología revolucionaria de Bane, a las puertas de la prisión de Blackgate, evoca de forma muy clara la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, símbolo de la opresión tiránica ejercida por el gobierno de Luis XVI.

Desde luego que no es la primera vez que el discurso de la izquierda radical aparece asociado al crimen en una película conservadora de Hollywood. Kellner nos recuerda que, en *Collateral Damage* (Daños colaterales, 2002)

Although the terrorist responsible for the blast use leftwing and anti-imperialist rhetoric, they are really venal killers who operate a cocaine factory in Colombia and ruthlessly kill all opponents. (2010: 26)

Por otra parte, tanto desde el punto de vista narrativo como desde el evocador, es un acierto (aunque no una idea muy original) localizar el «ejército» agresor en las cloacas de la ciudad, porque inmediatamente el espectador lo relaciona con el *lumpen*, con los desheredados, con los sin techo y con todos aquellos que envidian la riqueza burguesa precisamente porque no la poseen, y que al parecer odian la sociedad burguesa porque no pertenecen a ella. La combinación de la localización con la estética guerrillera no deja lugar a dudas sobre la defensa del poder instituido: unos visten uniformes azules y representan el orden y otros llevan ropa out-let y representan el caos. La dictadura del proletariado en Gotham es una suerte de mundo al revés: el orden en las alcantarillas y el lumpen que habitaba las cloacas en la superficie tomando decisiones.

Ya hemos visto que la fuente de información de los hermanos Nolan sobre la Revolución Francesa es la novela de Dickens *A Tale of Two Cities* y según declaran, en base a ella componen el cuadro revolucionario, como si sucediese en nuestros días.

En opinión de Karthick:

The inspiration, Dickens' classic, was steeped in English liberal thought. "We know there are a lot of problems with the existing system, but hey, revolutions are worse."

Desde luego que existen otras fuentes de información sobre la Revolución Francesa además de las novelas de Dickens. Aunque está claro que Hollywood nunca ha estado demasiado interesado por el rigor histórico.

De este movimiento se aprovechó la burguesía y, lanzando al pueblo a la insurrección abierta, se armó ella misma para dominar la ola popular e impedirle «ir demasiado lejos». En su marcha ascendente el pueblo insurrecto se apoderó, contra la voluntad de los burgueses, de la Bastilla, emblema y sostén del poder real. Después, habiendo organizado su milicia, la burguesía se apresuró a hacer que entraran en orden los «hombres de las picas». (Kropotkin, 2005: 70)

Aunque la inspiración confesa de los autores es la revolución Francesa de 1789, no es necesario alejarse tanto de la historia de Estados Unidos para reconocer una situación parecida a la que se evoca en la película. El nexo entre ambas es el ambiente de crisis económica y social. Antes de la crisis de 2007-2008, Estados Unidos había pasado por otras, la más famosa de las cuales comenzó a partir del crack de 1929 y se prolongó hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Ya comentamos que parecía más que anecdótico que un personaje de la trilogía, un médico psiquiatra, el Dr. Crane, pronunciase una frase popularizada por Roosevelt: «There is nothing to fear but fear itself».

Como sabemos, Roosevelt fue el director de las reformas del «New Deal», una serie de reformas sociales que contravenían los dictados del liberalismo económico, ya que se basaban en el aumento del gasto público para estimular la economía, siguiendo los consejos de J. M. Keynes. El «New Deal» no consiguió superar la crisis, que se recrudeció en 1937, pero al menos sirvió para mantener la paz social ante una población cada vez más exaltada y con menos cosas que perder, ya que buena parte de ella había acabado viviendo en la calle y vagabundeando por las ciudades, en muchas de las cuales no se les permitía la entrada.

El programa de reformas económicas y sociales llevado a cabo por el presidente, que se evoca en *Gabriel Over the White House*, y que intentó paliar los peores efectos de la crisis entre la población más pobre, es un fantasma más temible para el neoliberalismo que el propio fantasma del comunismo, hace ya mucho tiempo conjurado y que ha servido de «enemigo necesario» para mantener el «orden» social. Un pálido reflejo de estas políticas se vislumbraba en el «Yes we can» de Obama, que proponía el aumento del gasto social y una mejora de los servicios públicos básicos como la sanidad.

Más que a la Revolución Francesa, *The Dark Knight Rises* nos recuerda a la situación en Estados Unidos durante los años 30. Concretamente, al episodio de la acampada de la «Bonus Army» en Washington en 1932.

The story of the Bonus Army may stand for many instances of the Great Depressions mob and fear itself. In May 1932, some 15.000 hungry and ragged veterans of the Great World descended on Washington, D.C., to demand from Congress an early payment on a promised cash bonus for their wartime service. (Doherty, 1999: 41)

Los 15.000 veteranos acamparon donde pudieron, vestidos de uniforme y haciendo desfiles, y una «fuerza expedicionaria» marchó hacia el Capitolio para hacer su petición. La petición no fue escuchada, y los veteranos acampados aguantaron hasta que, el 28 de julio, un policía mató a dos veteranos en un altercado, y el presidente Hoover ordenó dispersar a los peticionarios. El general Douglas MacArthur fue el encargado de cumplir la orden, y al mando de un contingente de soldados que incluía caballería motorizada, desbarató y quemó el campamento, sobre el que había

utilizado previamente gas lacrimógeno. La escena puede recordar la representada en *Batman Begins*, cuando el gas del miedo es liberado en el barrio más bajo de Gotham, donde habita el lumpem. Eso sí, salpicado éste último por la liberación de los presos que aprovecharán el miedo para dar rienda suelta a sus oscuros instintos. Por los presos y los que no son presos, ya que a Batman le ataca una turba de ciudadanos de la que se libra en el último momento. Si la población de The Narrows estaba infiltrada de presos y se comportaba como ellos, la «Bonus Army» estaba infiltrada de «revolucionarios e insurrectos».

Suiting up before the battle, General MacArthur smelled «incipient revolution in the air». He turned to maj. Dwight D. Eisenhower and said, «That mob down there was a bad looking mob. It was animated by the essence of revolution.» The next day he told the press the marchers had been comprised of «insurrectionist and revolutionaries.» Hoover's comment: «Thank God, we have a government in Washington that knows how to deal with a mob.» (Doherty, 1999: 42)

Para el presidente Hoover, según expresaba el comentarista Graham McNamee, no todos los veteranos eran culpables, ya que habían sido infiltrados de «rojos» extranjeros y una gran cantidad de criminales comunes. A Hoover aquello le traía reminiscencias, cómo no, de la Revolución Francesa. «It's a spectacle unparalleled in the history of the country -a day of bloodshed and riot reminiscent of actual conditions in France in '17.» (Doherty, 1999: 43)

La escena, con enemigos extranjeros infiltrados (rojos entonces, terroristas ahora) y una gran cantidad de criminales comunes en libertad, aún se parece más al barrio The Narrows de Gotham tras la liberación del gas. La «revolución» de la Bonus Army tuvo su General MacArthur, como el terror vivido en The Narrows tuvo su Batman.

Ahora bien, ¿qué hubiese pasado si no aparece Batman para detener el terror? *The Dark Knight Rises* responde a esta pregunta. El retiro de Batman permite que las fuerzas del mal tomen el poder e instauren el reino del terror. Como sucedió en Francia, y como el General MacArthur impidió que pasara (es un decir) con la «bad looking mob».

Los revolucionarios retratados por Nolan están sedientos de sangre y revancha, y sus remedos de las «sagradas» instituciones del Estado, como las Cortes de Justicia, no son más que el instrumento del asesinato más descarado:

STRYVER: No, there's been a mistake! Take me to Bane! I want to see Bane!

Dr CRANE (*Como juez de la corte revolucionaria*): Order!

STRYVER: This is a mistake! Where is Bane?

Dr CRANE: There's been no mistake, Mr. Stryver. You are Philip Stryver, executive vice president of Daggett Industries, who for years has been living off the blood and sweat of people less powerful than him.

STRYVER: Call Bane. I am one of you.

Dr CRANE: Bane has no authority here. This is merely a sentencing hearing. Now, the choice is yours. Exile or death! Order!

STRYVER: Exi... Exile.

STRYVER: Sold. To the man in the cold sweat.

REVOLUCIONARIO HISPANO/EX-PRESIDIARIO interpretado por el actor Noel Gugliemi (*A Stryver*): You follow the thick ice. You try to swim, you're dead in minutes. (01:57:11)

(Stryver efectivamente muere al romperse el hielo.)

Unos minutos más adelante es el propio Comisario James Gordon el que vive la parodia de juicio:

LUGARTENIENTE DE BANE: Commissioner Gordon, you are under arrest.

GORDON: On whose authority?

LUGARTENIENTE: The people of Gotham.

GORDON: No lawyer? No witnesses? What sort of due process is this?

CRANE: Your guilt has been determined, this is merely a sentencing hearing. Now, what will it be?
Death or exile?

GORDON: Crane, if you think we're going out onto that ice willingly, you have another thing coming.

CRANE: Death, then.

GORDON: Looks that way.

CRANE: Very well. Death... by exile. (02:02:37)

El desastre organizativo en la ciudad de Gotham no se detiene en la corte de justicia. Toda la ciudad es un caos, y el pillaje campa a sus anchas. Incluso los recursos comienzan a faltar, y se llega al extremo de que un pobre niño se ve obligado a robar una manzana para comer, niño que hubiese sido duramente castigado por ello de no intervenir Selina Kyle en su defensa. Como ya mencionamos, este simbólico hecho tiene la función de mostrar la incapacidad organizativa de las clases más bajas estadounidenses, cuya idea de cómo deberían ser las instituciones es absolutamente nefasta. Los revolucionarios, pobres porque no son capaces de dejar de serlo en el país de las oportunidades, poseen la misma *vis* política que los árabes, que viven en estado de tiranía y son incapaces de organizar una democracia. Véase al respecto las también citadas *Aladdin* (1992), que describe el mundo árabe como «cruel» en la canción introductoria, o *The Lion King* donde las hienas comandadas por el fratricida y golpista león Scar crean la desolación más absoluta en el antes productivo reino.

La conclusión final, el resultado del proceso revolucionario que acompaña y encubre al atentado terrorista, es que Gotham se ha convertido en un estado fallido tiranizado por un Señor de la Guerra:

BLAKE: And meanwhile, Gotham lives under a warlord, like some failed state? (01:50:40)

La supuesta revolución es en sí misma un acto terrorista:

FOLEY: You move on Bane, the triggerman is gonna hit the button.

GORDON: You think he's given control of that bomb to one of the people? You think this is part of some revolution? There's one man with his finger on the button. That's Bane. (01:59:3)

El corolario que podemos extraer de la película es que la revolución, la utopía, conduce a la distopía. El sueño de la razón produce monstruos. El sueño, la esperanza y las acciones por un mundo mejor sólo conducen a pesadillas de las que es imposible escapar:

The ultimate weapon in the arsenal of pluralist social control is the treatment of Utopian aspirations, the imagination of alternatives to the as-is. As we saw with sci-fi, in corporate liberals films, the grass is never greener on the other side of the fence, which is to say, there's no place like the center.

[...]

The center has very few, which is to say, Utopians aspirations can only be realized within the exiting institutions of society. America's confident sense of grace, its unembarrassed assurance that Americans were the chosen people, is evident in the film's lavish use of Christian iconography. (Biskind 2005: 177-8)

Biskind está analizando *On the Waterfront* (La ley del silencio, Elia Kazan, 1954), pero la estrategia

de reconducir las aspiraciones utópicas al interior del sistema se repite incesantemente en la historia de Hollywood. La trilogía Batman es un caso más, incluido el recurso de la iconografía cristiana, que refuerza la auto-consideración del pueblo estadounidense como pueblo elegido, y el liderazgo mundial como su Destino Manifiesto.

Según los dictámenes de la política cultural del *establishment*, la utopía ha de ser conminada dentro de las instituciones existentes. Se permite la reforma (Selina), pero no la revolución (Bane). Los hermanos Nolan, como tantos otros propagandistas antes que ellos, parecen querer convencernos de que el sistema político-económico que tenemos es el mejor, y que cualquier intento de desviación del mismo sólo empeorará las cosas. El recurso es escenificar la revuelta contra la injusticia, la revolución, como el caos más sangriento y absoluto, bajo la cobertura de una película 'realista' que representa de forma ficticia lo que podría darse en la realidad. Recordemos las ya citadas palabras de Jonathan Nolan: «The terrors in Paris, in France in that period, *it's not hard to imagine that things could go that bad and wrong.*»

Tampoco es difícil imaginar que las cosas podrían ir mejor, argüirían los miembros de la acampada Occupy Wall Street, por ejemplo. Según los cálculos de Friedrich Engels, el pueblo estadounidense lleva más de siglo y medio intentando sacudirse el yugo de la tiranía a la que lo somete la clase política, la dictadura de la clase propietaria («los poderosos» de quienes tanto se habla en la película):

No hay ningún país en que los «políticos» formen un sector más poderoso y más separado de la nación que en Norteamérica. Aquí cada uno de los dos grandes partidos que alternan en el Gobierno está a su vez gobernado por gentes que hacen de la política un negocio, que especulan con las actas de diputado de las asambleas legislativas de la Unión y de los distintos Estados federados, o que viven de la

agitación en favor de su partido y son retribuidos con cargos cuando éste triunfa. Es sabido que los norteamericanos llevan treinta años esforzándose por sacudir este yugo, que ha llegado a ser insoportable, y que, a pesar de todo, se hunden cada vez más en este pantano de corrupción. Y es precisamente en Norteamérica donde podemos ver mejor cómo progresa esta independización del Estado frente a la sociedad, de la que originariamente debía ser un simple instrumento. Aquí no hay dinastía, ni nobleza, ni ejército permanente -fuera del puñado de hombres que montan guardia contra los indios-, ni burocracia con cargos permanentes o derechos pasivos. Y, sin embargo, en Norteamérica nos encontramos con dos grandes cuadrillas de especuladores políticos que alternativamente se posesionan del poder estatal y lo explotan por los medios y para los fines más corrompidos; y la nación es impotente frente a estos dos grandes cártels de políticos, pretendidos servidores suyos, pero que, en realidad, la dominan y la saquean. (Introducción de Engels a *La Guerra Civil en Francia*, 1891.) (Marx y Engels, sin fecha: 266)

6.3.2. *La Ley Dent y la guerra sucia.*

Recordemos algo sobre el caballero blanco de Gotham, Harvey Dent. Nosotros y nosotras, espectadores privilegiados, ya conocemos una verdad que los habitantes de Gotham desconocen, la verdad sobre el intento de Dent de hacer justicia utilizando sólo las armas que permite la ley: fue un absoluto fiasco. El mayor defensor de la legalidad se convirtió en un psicópata vengativo insensible al dolor y sufrimiento de los demás.

BANE: Let me tell you the truth about Harvey Dent. From the words of Gotham's police commissioner James Gordon: «The Batman didn't murder Harvey Dent. He saved my boy then took the blame for Harvey's appalling crimes so that I could, to my shame build a lie around this fallen idol. I praised the madman who tried to murder my own child. Well, I can no longer live with my lie. It is

time to trust the people of Gotham with the truth and it is time for me to resign.» (01:37:28)

Y sobre esa mentira, la creencia de que se puede luchar contra el mal desde la legalidad, y en virtud de la Ley Dent que reduce drásticamente los derechos de los delincuentes, Gotham ha vivido ocho años (ya saben, casualmente dos mandatos de cuatro años) en una relativa paz y tranquilidad. Pero hay quienes saben que, a pesar del endurecimiento de las leyes para luchar contra el crimen organizado (léase «terrorismo internacional» y «Estados enemigo»), eso no es suficiente, eso no acaba con la amenaza sino que la deja organizarse a resguardo. La amenaza acabará saltando sobre nuestras narices, brotando como champiñones, cuando la estrategia del topo de los revolucionarios/terroristas, junto con la desidia de la Administración (demócrata) de como fruto una red de contestación suficiente.

BLAKE (*a Gordon*): When you and Dent cleaned the streets, you cleaned them good. Pretty soon we'll be chasing down, uh, overdue library books. And yet here you are, like we're still at war. (00:13:38)

Esa es por supuesto la actitud correcta, el estado de guerra permanente, porque dejar la justicia internacional en manos de la ONU (Dent) es poco menos que hacer el juego a los enemigos, dándoles tiempo para organizar un contrapoder a la hegemonía estadounidense.

Los ocho años de mandato demócrata, y las ataduras a las que los demócratas han sometido a uno de los principales y más eficaces órganos de intervención política y económica de los Estados Unidos en el exterior, la CIA, han permitido que el enemigo crezca y se organice, llegando al corazón del poderío estadounidense: Wall Street.

ALCALDE DE GOTHAM: No city is without crime, but this city is without organized crime because the Dent Act gave law enforcement teeth in its fight against the mob. Now people are talking about repealing the Dent Act and to them I say, «Not on my watch.» (00:07:06)

Para el alcalde, el Consejo de Seguridad de la ONU y sus misiones de paz en las que participan numerosos países han dado su resultado. Desde la izquierda se pide que se terminen las guerras de la ONU, pero la ONU seguirá haciendo su trabajo pacificador.

Lo que no sabe el alcalde es que incluso la Ley Dent es demasiado blanda, y que para mantener la paz (y la hegemonía) mundial, será necesario hacer uso de unilateralismo. Los propios intereses (la «seguridad nacional» en lenguaje eufemístico) están por encima de todas las demás cosas, y si el alcalde, tan demócrata como Obama no se da cuenta de ello, la realidad se lo hará ver explotando en su propia casa con una revolución. Revolución que no triunfará gracias a la labor de ese órgano cuasi independiente de intervención en el exterior (Batman/CIA), que tenía prohibidas las actividades dentro de las propias fronteras. Y que últimamente, gracias a la «Foreign Intelligence Surveillance Act» o FISA, ha comenzado a sacar a la luz sus actividades de espionaje e intervención interior. (La serie de televisión *Homeland*, por ejemplo, es una de las principales encargadas de anunciar y justificar las actividades de la CIA y el espionaje a personas de nacionalidad estadounidense.) Revolución, por cierto, que tiene la forma de la malograda «primavera árabe», y del movimiento internacional que ha acompañado al conato de primavera, Occupy Wall Street entre ellos.

Como comprobamos enseguida en la película, mientras la ciudad descansa y disfruta de una paz

engañosa, en las alcantarillas se organiza el mal. Tras la primera acción en la superficie de este ejército de la sombras con un francotirador (sin duda checheno) al mando, el único personaje que se mantiene alerta porque vive en estado de guerra permanente, el comisario Gordon, es conducido al centro de operaciones del ejército del mal y comprueba por sí mismo la fuerza y el poder que posee. Una fuerza y un poder suficiente para destruir la ingenua Gotham, que no le hará caso hasta que ya sea demasiado tarde y se encuentre de bruces con la tragedia, en este caso un brutal acto terrorista disfrazado de revolución social.

El abnegado policía Gordon, al que su mujer ha dejado previsiblemente porque anteponía el deber al amor, su trabajo a ella y su familia, lo primero que hace es contactar con su viejo amigo Batman, a través de la iniciativa propia del joven policía Blake:

BRUCE: What can I do for you, officer?

BLAKE: Commissioner Gordon's been shot. He chased a gunman down into the sewers. When I pulled him out, he was babbling about an underground army. A masked man called Bane.

BRUCE: Shouldn't you be telling your superior officers?

BLAKE: They asked me if he saw any giant alligators. He needs you. He needs the Batman.

(00:26:44)

El encuentro entre Gordon y Batman tiene lugar en el hospital, donde Gordon se recupera de sus heridas:

GORDON: We were in this together then you were gone.

BATMAN: The Batman wasn't needed anymore. We won.

GORDON: Based on a lie. And now there's evil rising from where we tried to bury it. The Batman has to come back.

BATMAN: What if he doesn't exist anymore?

GORDON: He must. (00:30:53)

La acción contra el enemigo tiene que ser inminente, apremiante, y han de usarse todas las armas al alcance, en este caso todas ilegales o extrajudiciales, ya que los revolucionarios han instaurado una pantomima de justicia que no es más que revancha y venganza. Esa es la justicia de la que hablan los revolucionarios con tan bonitas palabras, la de hacerse con el poder y ejercerlo despóticamente, aniquilando todo atisbo de resistencia al «gobierno del pueblo». Las armas más a mano contra la amenaza son las que posee Batman, el justiciero extrajudicial por antonomasia. Armas que son desarrolladas y custodiadas por Lucius Fox, esa persona que nos transmite tanta responsabilidad, honradez y cordura. Responsable por cierto de la venta de armas de su Departamento de I+D al gobierno federal. El jefe de Wayne Enterprises en ausencia del dueño.

Tras ocho años de auto-complacencia y de darle aire al enemigo con una victoria ficticia, ha llegado el momento de volver a ponerse serios. La Pax Americana de Dent ha provocado que el enemigo

llegue hasta las puertas, desde las alcantarillas.

GORDON: There's a point far out there when the structures fail you when the rules aren't weapons anymore they're shackles, letting the bad guy get ahead. One day, you may face such a moment of crisis. And in that moment, I hope you have a friend like I did to plunge their hands into the filth, so that you can keep yours clean! (1:38:50)

BLAKE: Your hands look plenty filthy to me, commissioner.

De nuevo se hace necesario que emerja una entidad que encarne la guerra sin ataduras contra el enemigo, sin frenos legales, y que utilice todo lo que está en su mano contra «los malos». No hay mejor definición de guerra sucia.

6.3.3. ¿Es Batman fascista? Un criterio de adscripción ideológica para el cine.

Al final de un apartado anterior hemos sugerido que *The Dark Knight Rises* pertenece al grupo de películas cuya ideología emana del *establishment*, porque en ella la utopía se convierte en distopía, una característica común a todas las películas que tratan el tema desde la ideología dominante. Quizás haya llegado el momento de preguntarnos, concretamente, en qué grupo político se mueve el hombre murciélago, qué ideología política esconde tras la máscara.

Existe un acuerdo casi unánime en que Batman es un defensor del *statu quo* (Boichel, 1991: 7; Pearson y Uricchio, 1991: 203; Reynolds, 2014: 16), es decir que se mueve dentro del ámbito de la

ideología conservadora. Pero, ¿llega más allá? ¿Puede considerarse al Batman de Nolan (recordando y obviando que es un personaje de ficción) un fascista?

Seguimos en esto a Marc Di Paolo, que en su libro *War, politics and superheroes: ethics and propaganda in comics and film* (2011), se pregunta de una forma más general: «¿Son todos los superhéroes fascistas?»

Para evitar enredarnos en discusiones terminológicas sobre el término «fascista», apuntemos aquí que tanto en el texto de Di Paolo, como en el nuestro cuando lo usamos, nos referimos de forma general a la ideología ultra-conservadora o de extrema derecha.

McGowan, citando a Giorgio Agamben (*State of Exception*, University of Chicago Press, 2005), responde que los superhéroes son la encarnación del estado de excepción, y por ello uno de los pasos hacia el fascismo.

The state of exception, for Agamben, is the path by which democracy falls into fascism. The exception becomes confounded with the rule and soon takes its place. From that point forward, a total authority emerges who exercises control over the people with their own security as this authority's justification. Because the heroic exception is written into the generic requirements, the superhero film exists within this political context. (McGowan, 2009)

Para intentar responder, más allá del contexto político en que surge el superhéroe, a la pregunta de si el Batman de Nolan es un fascista, vamos a utilizar los criterios que formula Peter Biskind en su sugerente obra *Seeing is Believing* para adscribir a una u otra tendencia política películas

estadounidenses de los años 50, especialmente las de ciencia ficción.

Biskind establece un abanico político con cuatro posibilidades: «left wing, corporate liberals, conservatives y right wing». Las alas derecha e izquierda compondrían el sector radical, mientras que liberales y conservadores compondrían el centro.

Como afirma el profesor Kellner

there may, of course, be more than two opposing political positions, but in mainstream corporate media and entertainment it is roughly a contrast between liberal and conservative discourses, although more radicals discourses may emerge and there are frequently levels of contradiction and ambiguity. (2010: 18)

Quizás no esté de más detenerse un momento y explicar qué son y qué lugar ocupan en el espectro político estadounidense los «corporate liberals», cuya denominación es la más alejada de la tradición política europea. Para ello nos serviremos de las palabras del profesor de filosofía Roderick T. Long:

[...] in the 1960s things began to change, with the discovery, or rediscovery, of what came to be known as corporate liberalism. It's no coincidence that this era saw the emergence of both the new left and modern libertarianism – and both movements differed from their predecessors precisely over this question. The research of new left historians like Gabriel Kolko, James Weinstein, and William Appleman Williams, and journals like «Studies on the Left», revealed that the corporate elite had been

both the chief beneficiaries of and the chief lobbyists for the supposedly anti-business regulations of the Progressive Era. [...] Free-marketers were discovering that their beloved business class, far from being Ayn Rand's «persecuted minority», had all along been in league with the hated state; while those on the left were simultaneously learning that their beloved liberal state, far from being the bulwark of the poor against the plutocracy, had all along been in league with the hated corporate elite.

Corporate liberalism functions via a façade of opposition between a purportedly progressive statocracy and a purportedly pro-market plutocracy. The con operates by co-opting potential opponents of the establishment; those who recognise that something's amiss with the statocratic wing are lured into supporting the plutocratic wing, and vice versa. [...] Perhaps the balance of power shifts slightly toward one side or the other; but the system remains essentially unchanged. (Long, 2007)

El famoso fenómeno de las «puertas giratorias», que conectan los mundos de la política y la empresa, y por las que a menudo pasan los políticos más y menos prominentes, sería la punta del iceberg de una actividad de ejercicio del poder (control estatal + control económico) cuyo comienzo sitúa James Weinstein en los primeros años del siglo XXI. El alcance de la verdadera alianza, el consenso entre los distintos grupos de la élite por repartirse el poder, quedaría oculto en parte gracias a la «sociedad del espectáculo».

En cuanto a las relaciones entre el liberal-corporativismo y la representación espectacular, resulta sintomático que Long comience el artículo que acabamos de citar mencionando las semejanzas entre el argumento central de la segunda trilogía de la Guerra de las Galaxias y la alianza liberal-corporativa:

The main plot line of the *Star Wars* prequel trilogy concerns an apparent conflict between the central government (the Senate) on the one hand and a coalition of mercantile interests (the Trade Federation, the Commerce Guild, etc.) on the other. As events unfold, however, it quickly becomes obvious to the audience (though much less quickly to the protagonists) that the conflict is largely a ruse, with the leadership of the two sides (Chancellor Palpatine and Count Dooku, respectively) secretly working hand in glove.

[...]

Unfortunately, this is not just science fiction. (Long, 2007)

Una vez aclarada la que consideramos mayor dificultad terminológica para entender el abanico político estadounidense, podemos volver a los criterios de adscripción ideológica de las películas de Peter Biskind.

Biskind parte en su análisis del consenso formado por liberales y conservadores en torno a las instituciones del poder estadounidenses de los años 50, lo que ellos mismos llamaban «Democracia» o «Instituciones democráticas». En realidad, según se criticaba desde la intelectualidad europea y estadounidense cercana a posiciones comunistas, muchas de estas instituciones y la ideología dominante que se propagaba estaban claramente al servicio de las clases dominantes («the ruling class»), excluyendo a las personas negras, las mujeres y la clase obrera en general. Baste recordar lo que el propio gobierno estadounidense consideraba como su mayor debilidad frente a estas críticas: el segregacionismo y que el voto para la gente de color se consiguió en una fecha tan reciente como 1965. (Véase al respecto el texto de Stonor Saunders *La Cía y la guerra fría cultural*, especialmente el capítulo 3: «Marxistas en el Waldorf».)

Según Biskind, «liberales corporativos» y «conservadores» llegaron a un consenso cerrando filas en torno a lo que consideraron como una ideología adecuada para los habitantes del país (frecuentemente identificada con el pluralismo), y dejando fuera del consenso lo que se bautizó como «ideologías radicales» o «extremistas». Por supuesto eran consideradas ideologías extremistas todas las que no eran centristas, es decir todas aquellas que no eran las promulgadas por los dos grupos políticos que se disputaban/repartían en el poder. Es decir que no hay que alejarse hasta el comunismo o el anarquismo por un lado y el fascismo por el otro. Eran ideologías extremistas todas aquellas que apenas sobrepasaban las fronteras del pluralismo hacia un lado u otro, es decir «the left wing» o the «right wing», las llamadas alas izquierda y derecha.

El consenso de los «liberales corporativos» y los «conservadores», basado como se ha afirmado en el pluralismo, no estaba por supuesto exento de las luchas internas. Y estas luchas se trasladaban a los contenidos del más popular medio de comunicación de aquellos años: el cine. ¿Cómo podemos saber una película de los años 50 era de filiación liberal, conservadora, «left wing», o «right wing»? Podemos fijarnos en varias cosas.

Por ejemplo:

1º) Quién manda y quién obedece en la rivalidad «docs&cops», o científicos & soldados.

2º) Dónde reside el poder benéfico que acaba con la amenaza (en otras palabras, en qué instancia del poder institucional).

3º) Si es más efectivo el individualismo o el trabajo en grupo.

Los tres criterios que citamos están íntimamente relacionados. Es decir que el doctor/científico suele ser un representante de la Institución y trabajar en equipo, como en el caso de *Them!* (La humanidad en peligro, Gordon Douglas, 1954). Paralelamente, el soldado/policía suele ser individualista y representar la iniciativa individual o el poder local, como sucede en *Panic in the Streets* (Pánico en las calles, Elia Kazan, 1950). Quede claro que hablamos de tendencias, no de normas cerradas, que suelen cumplirse generalmente pero obviamente hay excepciones.

1º) Rivalidad entre «docs & cops» o soldados & científicos. La gran mayoría de estas películas están protagonizadas por dos personajes principales, un militar/policía y un doctor/científico. ¿Quién dicta las órdenes y quién las obedece? Si es el policía quien manda, la película muy probablemente sea de ideología conservadora, si es el doctor, será liberal. La principal diferencia entre ambos personajes estriba en la forma que cada uno tiene de resolver los conflictos que componen el eje central de la película: Mientras que el policía fuerza/obliga, el doctor convence/persuade. Uno posee la autoridad de la fuerza, el instinto y la experiencia, el otro la de la razón y el conocimiento.

En las películas contemporáneas del ala derecha los «doctores» suelen ser abogados o jueces que dejan escapar a los malvados por defectos de forma o triquiñuelas legales, o efectivamente psiquiatras que certifican una enfermedad mental y por tanto una falta de responsabilidad penal del criminal de turno.

2º) Qué poder elimina la amenaza («Who is in charge here?») es concretamente la pregunta que se hace Biskind). También hay que estar atentos a reconocer dónde reside el poder político benéfico, el

que se sale con la suya al final de la película. La tendencia conservadora es que sean personas individuales o en su lugar el poder local (generalmente la policía) quien triunfe sobre la amenaza extraterrestre. La tendencia liberal es que sea el poder político estatal quien sepa qué es lo que hay que hacer, y quien acabe destruyendo la fuente de la amenaza.

Como corolario de cada posicionamiento, el contrario aparece retratado como inútil e inoperativo. En las películas liberales el poder local es más un entorpecimiento que una ayuda, y en las películas conservadoras el poder estatal (los doctores, los militares que manda Washington...) es absolutamente ineficaz.

3º) Individuo vs Institución. O en otras palabras: Individualismo vs Trabajo en equipo. Los conservadores son individualistas y confían ciegamente en un instinto que nunca les engaña. Los liberales trabajan en equipo y confían en los conocimientos y las cualidades aportadas por el grupo, por la institución. El paradigma de héroe individualista y conservador nos lo da desde luego el género Western.

Algunos ejemplos de películas de las diferentes tendencias son:

1) Películas liberales sobre el consenso liberal-conservador:

Panic in the Streets (Pánico en las calles, Elia Kazan, 1950), es una película de consenso en la cual el personaje liberal, un médico de la Armada se lleva el gato al agua tras una disputa por el poder con el capitán de la policía local. Éste acaba ayudando al doctor a investigar y evitar la pandemia.

12 Angry Men (12 hombres sin piedad, Sidney Lumet, 1957), para Biskind, esta película es de hecho una escenificación del consenso liderado por el personaje liberal (Henry Fonda), que convence primero al personaje conservador (E. G. Marshall), y acaba sometiendo al personaje extremista (Lee. J. Cobb). Para Biskind, «*12 Angry Men* is more interested in consensus than in justice.» (2001: 20)

Them! (La humanidad en peligro, Gordon Douglas, 1954).

2) Películas conservadoras sobre el consenso liberal-conservador:

My Darling Clementine (Pasión de los fuertes, John Ford, 1946) es una película de consenso (aunque roza el ala derecha) en la que la disputa por el poder entre Doc Hollyday y Wyatt Earp se salda esta vez con el triunfo del sheriff, que recaba el apoyo del doctor.

Fort Apache (John Ford, 1948), *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance (John Ford, 1962), *Flying Leathernecks* (Infierno en las nubes, Nicholas Ray, 1951).

3) Películas del «ala derecha»:

The Thing from Another World (El enigma de otro mundo, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) es una película del ala derecha, en la que el verdadero enemigo es el científico, que se «alía» con el monstruo contra el resto del grupo, con idea de poder estudiarlo y desarrollar el conocimiento. Aquí

se rompe claramente el consenso liberal-conservador, y el personaje «liberal» (el científico) y el extremista (el monstruo que evoca la «amenaza comunista») son el enemigo a batir. En esta película, además, el capitán Patrick Hendry (Kenneth Tobey) no cumple de forma estricta el papel de héroe individualista que propagan generalmente los sectores conservadores y ala derecha: Hendry es un líder nato pero pregunta continuamente a sus subordinados sobre las decisiones y los planes a seguir. Es decir que es claramente un hombre trabajo en equipo. Es muy probable que la dirección de Howard Hawks, aunque quien aparezca en los créditos sea Christian Nyby, tenga mucho que ver al respecto, visto que el trabajo en equipo es un *leitmotiv* en la obra del citado director. (Wood, 2006: 83-106; Perales, 2004; García Riera, 1988.)

Invasion of the Body Snatchers (Invasión de los ultracuerpos, Don Siegel, 1956).

4) Películas del «ala izquierda»:

The Day the Earth Stood Still (Ultimátum a la Tierra, Robert Wise, 1951) es una película del ala izquierda, en la que el «monstruo» extremista de izquierda no es una amenaza, sino que es en realidad un ser más desarrollado que viene a traer la paz a la tierra, y se alía con un científico, el profesor Jacob Barnhardt (Sam Jaffe), que es el único que parece entender sus planteamientos. Por otra parte, el personaje conservador e individualista es el tonto Tom Stephens (Hugh Marlowe), que provoca el desastre con su intervención, traicionando la confianza del protagonista venido del espacio exterior, Klaatu, y la de su propia novia, Helen (Patricia Neal), que lo abandona por ello.

High Noon (Sólo ante el peligro, Fred Zinnemann, 1952) es un ataque frontal al consenso liberal-conservador, aunque como el propio Biskind admite, su adscripción al ala izquierda se basa en

pequeños detalles que pueden pasarse por alto sin un análisis del contexto histórico, principalmente un entorno de «caza de brujas» y la responsabilidad en la película de varias personas de conocidas tendencias izquierdistas, como el guionista Carl Foreman. En el contenido mismo de la película podemos fijarnos en que el sheriff Will Kane no es un personaje solitario ni individualista, de hecho es un hombre de familia, casado y feliz en su vida comunitaria, hasta que la comunidad le da la espalda y le abandona ante la amenaza de los hermanos Miller, encarnación aquí del senador McCarthy y su organización. *Hight Noon* es desde este punto de vista una fábula de lo sucedido en Hollywood durante el macartismo, y la soledad ante el peligro a que se vieron abocadas las personas de tendencias de izquierda que trabajaban en la Industria, que fueron abandonadas por los que consideraban sus amigos y amigas.

It Come From Outer Space (Llegó del más allá, Jack Arnold, 1953), que comienza pareciendo una película de ala derecha pero gradualmente se va convirtiendo en una de ala izquierda, al tiempo que vamos descubriendo que los extraterrestres que toman la apariencia de los habitantes del lugar sólo quieren reparar su platillo volante, y en ningún momento hacen daño a nadie.

Antes de volver con Batman, nos gustaría señalar que el criterio de clasificación ideológica (de desciframiento ideológico, podríamos decir) de Peter Biskind no es un criterio «formalista», es decir, que se centre y valore únicamente la estructura interna de las películas para ofrecer una clasificación de las mismas. El quid de la cuestión aquí, el valor del análisis, son las ideas, creencias y valores que transmiten al público receptor determinadas películas con determinada forma, determinada estructura y determinados contenidos.

Claude Lévi-Strauss mantuvo una interesante controversia con Vladimir Propp al respecto de la

«morfología de los cuentos maravillosos», aduciendo que lo que Propp practicaba era «formalismo» y no «estructuralismo», pues le restaba toda la importancia a los personajes, valorando únicamente las funciones que estos personajes cumplían en la trama, y considerándolos totalmente intercambiables entre sí. Lévi-Strauss afirmaba que el elemento estructurador de un relato era el contenido, y que no era lo mismo que el malvado que raptase a la princesa lo hiciera en forma de toro o en forma de águila, porque cada uno de estos animales tenía unas connotaciones distintas en la cultura donde se contase el cuento. Para Biskind, la estructura y las funciones de los personajes obedecen precisamente a determinados contenidos que son los que los creadores del relato quieren transmitir, de forma deliberada o por inercias cultural, y que forman parte de una ideología o de otra. Recordemos que es el diseño consciente de estructura, funciones y contenidos lo que convierte los relatos en una forma encubierta de propaganda, aunque en general todas las personas somos transmisoras de las ideas que nos impregnan, sobre todo si nos dedicamos a contar historias.

Volvemos ya a nuestra pregunta inicial, ¿es Batman un fascista?, o más suavemente, ¿es Batman un representante de la «right wing»?

De forma instintiva la respuesta estará basada en su labor como vigilante enmascarado, castigando a aquellos a los que la ley no consigue llegar, por blandura o por ineficaz. Nuestro punto de vista como espectadores de la vida de Bruce Wayne nos sitúa a la derecha de una ley que no consigue acabar con el crimen. Si en vez de contarnos la vida del vigilante enmascarado se nos contase la vida de un ciudadano de Gotham que pierde su trabajo, que no puede acceder a una inexistente política asistencial de la ciudad, que se ve abocado a la delincuencia para mantener a su familia, y que finalmente acaba detenido por el vigilante que lo entrega a la policía para que lo meta en la cárcel durante cinco años en los que no volverá a ver físicamente a sus hijos pequeños, nuestro punto de vista como espectadores estaría situado a la izquierda de la ley. De una ley que no consigue

acabar con la pobreza y la exclusión social de unas personas que lo intentan todo antes de arriesgarse a perder la libertad o la vida cometiendo crímenes.

Obviamente este relato que acabo de dibujar, que bien podría estar dirigido por Ken Loach, representa una situación extrema. Pero, ¿acaso las situaciones que representan las películas de Batman que estamos tratando no son extremas? ¿Cuántas posibilidades hay de que un grupo terrorista conquiste el poder en Nueva York y esté a punto de volar la ciudad con una bomba atómica? ¿Y cuántas de que un padre de familia se dedique a delinquir para poder mantenerla? Estamos tan acostumbrados a la amenaza «espectacular» que nos parece más real y frecuente que la amenaza «común». El terrorismo, por seguir con Batman, se nos antoja más amenazante y peligroso que la pobreza, gracias a la sociedad espectacular en que vivimos, donde los responsables de los primeros crímenes son señalados continuamente en los medios de comunicación, mientras que los responsables del segundo crimen son ocultados por esos mismos medios, de los cuales posiblemente son accionistas.

Más allá de la respuesta instintiva, apliquémosle a Batman el criterio de Biskind.

1) En primer lugar está la figura del «doctor/científico/representante del poder federal/trabajador en grupo», que no parece tener una existencia muy fuerte ni definida frente al personaje protagonista.

En *Batman Begins* este contrapeso de la figura conservadora que encarna Bruce se lo reparten entre Rachel, el abogado del mafioso Maroni y el doctor Crane, que certifica la falta de responsabilidad penal de varios criminales ligados a la mafia debido a problemas mentales.

En *The Dark Knight* este aparente contrapeso, representado por Rachel y Harvey Dent, acaba

desapareciendo de la forma más brutal, asesinados por un criminal al que las leyes no consiguen detener. La moraleja puede ser que no existen posibilidades de fisura frente al terrorismo, que hay que suspender las leyes y actuar con absoluta determinación. De hecho, el «aliado» liberal de Batman, Dent, acaba convertido en su peor enemigo y en un peligro para la sociedad. El final de *The Dark Knight* se asemeja al final de *Fort Apache*, en el cual el coronel Thursday (Henry Fonda) es entronizado como héroe a pesar de que gran cantidad de hombres han muerto por su culpa. Allí, como aquí, el capitán York no desvela este oscuro secreto y respeta la memoria del muerto.

En *The Dark Knight Rises* este contrapeso se ha convertido desde el comienzo en el absoluto antagonista: la figura del «doctor», con sus conocimientos y sus leyes bajo el brazo, ha pasado de la moderación al extremismo, ahora es el enemigo más peligroso. Resulta curioso, y sintomático, que la cabeza más visible de la organización institucional llevada a cabo por «el pueblo» de Gotham, sea el doctor Crane. El «Espantapájaros» reúne en su nueva caracterización otro de los clichés del cine «right wing» sobre la figura del «doctor»: de médico psiquiatra que libera a criminales de la cárcel para encerrarlos en su cómodo sanatorio mental, pasa a juez del estado revolucionario en la caricaturización que se hace del mismo. (Antes ha sido también traficante de drogas, de *su* droga.)

Desde la perspectiva de la rivalidad Docs & Cops, la trilogía Batman gira cada vez más a extrema derecha. En la primera entrega los malvados hacían uso del aparato legal para mantenerse en libertad y seguir con su actividad, en la segunda entrega directamente eliminan ese aparato legal, y en la tercera entrega instauran su propio aparato legal, basado obviamente en el crimen más descarado.

2) En segundo lugar, ¿qué papel juegan las instituciones del poder político? ¿Dónde reside en la

trilogía Batman el poder victorioso? ¿Es local, estatal o ninguno de los dos? Veámoslo en *The Dark Knight Rises*.

Por una parte, el poder del Estado aparece fácilmente neutralizado tras la voladura de los puentes y los túneles que conectan Gotham con el resto del país, junto con la amenaza de volar la ciudad por los aires si hay alguna interferencia del «exterior» («the outside world»), es decir, estatal:

BANE: And at the first sign of interference *from the outside world* or from those people attempting to flee this anonymous Gothamite, this unsung hero, will trigger the bomb. 01:33:53)

De hecho, las tres inclusiones (o incursiones) del poder del estado federal en la trama de la película acaban, o podrían haber acabado, teniendo consecuencias nefastas.

Primera. Los militares del gobierno federal osan volar un puente para impedir que el joven policía Blake salve de la inminente explosión a un grupo de niños huérfanos en un autobús. Este hecho es determinante para que Blake, en un gesto que rememora al realizado por el sheriff Will Kane (Gary Cooper) en *Hight Noon*, y con el mismo desprecio hacia las instituciones que el mostrado por Kane hacia el pueblo que le negó su ayuda, renuncie al cargo deshaciéndose simbólicamente de su placa.

Segunda. La única ayuda enviada por Washington a Gotham, un grupo de las Fuerzas Especiales, con el capitán Jones a la cabeza, son fácilmente neutralizados (asesinados) por Bane a las primeras de cambio, y son la causa además de que el villano conozca que se está organizando la resistencia. Los miembros de las Fuerzas Espaciales, fuerzas de élite del gobierno federal, hacen gala, a través del personaje principal, el mencionado capitán Jones, de cierto desdén por los miembros del cuerpo

de policía local de Gotham, a los que ningunea tratándolos como aficionados (especialmente a Blake). La aparente superioridad de las Fuerzas Especiales federales, que osan intentar hacerse cargo de la situación ordenando a los líderes de la resistencia (Gordon y Blake) lo que deben hacer, es desmontada enseguida por una muerte rápida y cruel a manos de los hombres de Bane. El chulesco capitán Jones muere asfixiado bajo la rodilla de Bane, como un símbolo de la incapacidad del gobierno federal de responder a la amenaza.

Tercera. La tercera intervención del poder estatal en la trama es de hecho una no intervención, una capitulación, una rendición. Habla el presidente de los Estados Unidos, «líder del mundo libre» y símbolo supremo de la democracia estadounidense. Pero lo hace desde el televisor, desde muy lejos. Además, entre la ya de por sí lejana pantalla del televisor, y nosotros (punto de vista de Bruce desde la cárcel/pozo), nos encontramos nada más y nada menos que con dos rejas. El poder de respuesta no se encuentra desde luego en una persona que sólo vemos por televisión. De hecho, aunque aparentemente es Batman el que se encuentra encerrado, y el presidente libre al otro lado de las rejas, es al contrario, es el presidente el que se encuentra atado de pies y manos, y Batman libre para actuar contra la amenaza terrorista/revolucionaria.

PRESIDENTE: The people of our greatest city are resilient. They have proven this before, and they will prove it again. We do not negotiate with terrorists but we do recognize realities. As this situation develops one thing must be understood above all others. People of Gotham, we have not abandoned you.

BLAKE: What does that mean?

GORDON: It means we're on our own. (01:35:46)

Desde luego, en las palabras del presidente se encuentra una clara referencia al atentado del 9/11 en Nueva York, «nuestra ciudad más grande ha probado esto antes».

Por otra parte, el poder local, representado por el alcalde y la policía, apenas sale mejor parado. La policía de Gotham se deja atrapar estúpidamente y queda enseguida fuera de juego, hasta que el trío de héroes individualistas que lideran la resistencia los libera y los llama en su ayuda. No sin fuertes reticencias por parte del acomodado poder local, cuya cabeza visible, el Jefe de Policía Peter Foley, se muestra como un patente cobarde que «echa balones fuera», aunque a última hora se incorpora a la batalla:

GORDON: Foley. Where's Foley, damn it?

BLAKE: You shouldn't be out on the streets.

LA MUJER DE FOLEY (abriendo la puerta de la casa): Jim, he's not here.

GORDON: You let your wife come to the door? When the city's under occupation?

FOLEY: Wait in the kitchen, honey.

GORDON: What did you do, bury your uniform in the backyard?

FOLEY: You saw what they did to those Special Forces.

GORDON: Have you forgotten all the years we were out on patrol? When every gangbanger wanted to plant one as soon as our backs were turned?

FOLEY: That was different. And you know it. These guys run the city. The government's done a deal with them.

GORDON: Bane's got their balls in a vice. That's not a deal.

FOLEY: You move on Bane, the triggerman is gonna hit the button.

GORDON: You think he's given control of that bomb to one of the people? You think this is part of some revolution? There's one man with his finger on the button. That's Bane.

FOLEY: Look, we've all got to keep our heads down till they can fix this. If you still had a family here...

FOLEY: This only gets fixed from inside the city! Look, Peter. I'm not asking you to walk down Grand in your dress blues, but something has to be done.

FOLEY: Sorry, Jim. I gotta...

GORDON: Keep your head down? (01:58:55)

3) En tercer lugar, ¿se privilegia como medio de resolución de problemas el individualismo (trabajo individual) o el trabajo en equipo?

La respuesta es bastante evidente: El poder y la iniciativa contra la amenaza reside claramente en los individuos. Batman y Gordon en *Batman Begins*. Batman, Gordon y Dent en *The Dark Knight*. Batman, Gordon y Blake en *The Dark Knight Rises*. Todos son «llaneros solitarios» dentro de su ámbito de actuación, quizás el menos individualista y solitario sea Dent, que ya sabemos cómo acaba. Por cierto que también son todos hombres, a los que podríamos sumar a Rachel, un personaje no individualista, pero Rachel no posee en ningún momento el poder que los otros, y además ya sabemos cómo acaba.

Gordon, Dent y Blake son solitarios, individualistas y los únicos honrados, porque el resto de la institución (la Justicia y la Policía) está absolutamente podrida. Esta visión de instituciones podridas es desde luego extremista, o «left wing» o «right wing», y aquí desde luego los protagonistas y el punto de vista del relato se sitúa a la derecha del simple conservadurismo. Es decir, que la visión que se ofrece de las instituciones, entre ellas la ley, es de instrumentos débiles e ineficaces para regular la convivencia, ya que su extrema suavidad y permisividad facilita la impunidad y fomenta la criminalidad. Estaríamos hablando de una visión «left wing» si las podridas instituciones funcionasen como opresoras de la libertad y el desarrollo personal, al estilo *Bonnie and Clyde* (Bony y Clyde, Arthur Penn, 1967).

Son únicamente estos personajes individualistas y solitarios los que tiene razón en su justa percepción de la amenaza, frente al resto de la sociedad que la minimizan o la ignoran. Por ejemplo, el comisario Gordon es el único que consigue ver el peligro oculto en las alcantarillas antes de que salga a la luz. Él es el que alerta al resto de la comunidad de la amenaza. El comisario Gordon privilegia el instinto frente al conocimiento, y gracias a ello es capaz de ver los peligros antes de que estos se manifiesten para el resto de los y las mortales. En la película que tratamos, los

individuos (Batman, Gordon y Blake) lideran la lucha, y sólo después de que haya quedado claro su absoluto liderazgo y su clara visión de la dimensión real de los problemas, arrastran al grupo tras ellos.

(No vamos a hacer un chiste sobre las similitudes entre este «trío de la resistencia» contra el terrorismo internacional y el «trío (en realidad cuarteto) de las Azores» contra el eje del mal. Desde luego Batman sería Bush, Gordon sería Tony Blair y el papel de Blake se lo repartirían Aznar y Barroso. Más allá del chascarrillo, nuestra intención es señalar la visión que tienen sobre la 'realidad' ambos tríos. Ambos tríos son, desde luego, visionarios en cuanto a la percepción de la amenaza y la imposición de su política exterior, aunque en la ficción la amenaza resulta real y en la realidad parece que no tanto.)

En otras palabras el «ala derecha», con el individualismo (y el unilateralismo) como valor de bandera, es la única capaz de reconocer la amenaza y hacerle frente. Y una vez establecido su liderazgo, arrastra a duras penas a su aliado político natural, los conservadores. En la película, los conservadores, que tradicionalmente defienden la cultura y el poder local como los síntomas inequívocos del mejor americanismo, son representados por la policía de Gotham. Y el líder conservador es encarnado por el Jefe de Policía, Peter Foley, un cobarde al que es necesario mentarle la hombría y evocarle las glorias pasadas para que salga a la calle a liderar a su grupo contra el grupo revolucionario/terrorista, dejándose por supuesto la vida en ello.

En cuanto al resto del abanico político estadounidense, los «liberales» son en parte enemigos (Dr. Crane, Harvey Dent) en parte incapaces de aportar nada a la solución (Capitán Jones y militares al otro lado del puente). Mientras que el «ala izquierda» no puede sumarse al consenso contra el enemigo, debido al pequeño detalle ya señalado de que *ellos* son el enemigo más visible. Los

adalides del trabajo en equipo, de la organización y la responsabilidad comunitaria, o lo que es peor, los «comunistas», son los revolucionarios que amenazan la supervivencia de la civilización. Este grupo está compuesto, además de por los comunistas, por anarquistas, okupas (Jen, la amiga de Selina) y simpatizantes, intelectuales de izquierda, reformadores, pacifistas, clase obrera, etc.

Como respuesta general a la pregunta que nos formulamos con respecto a la filiación política del Batman de Nolan, interpretada según sus actos y sus palabras, no nos que da más que señalar que, dentro de la tendencia conservadora predominante entre los superhéroes o vigilantes enmascarados, este Batman es uno de los elementos más extremos. En esto el director es fiel al personaje de cómic, que ha mantenido su perfil ultra a lo largo de gran parte de su carrera, de la mano de sus innumerables dibujantes, aunque quizás se lleven la palma en este sentido los relatos de los años 80 en los que participa Mike W. Barr (*Fear for Sale*, *Son Of The Demon*, *Bride of the Demon*, o *Batman: Year Two*).

6.3.4. Ecologismo y eco-terrorismo en *The Dark Knight Rises*.

6.3.4.1. Ecologismo y eco-terrorismo en los cómics de Batman.

En *The Dark Knight Rises* la naturaleza es evocada en varias ocasiones, siempre lateralmente y como algo que proteger. Pero eso sí, esta protección se cifra, al contrario de lo propuesto por algunas corrientes del movimiento ecologista, en la necesidad de un mayor desarrollo tecnológico. Esta necesidad lleva aparejada, como la película se encarga de señalar, una enorme inversión en Investigación y Desarrollo (Research and Development), que afortunadamente un millonario concienciado con el medio ambiente, como es Bruce Wayne, está llevando a cabo. En efecto,

Industrias Wayne se ha dejado la mitad de su presupuesto en el desarrollo de una nueva fuente de energía limpia. ¿Eólica? ¿Solar? ¿Mareal? ¿Geotérmica? No, nuclear. Industrias Wayne ha desarrollado un reactor de fusión nuclear, que, como veremos, en el colmo de la desvergüenza textual y extra-textual, se describe como la fuente la energía limpia, sostenible y gratuita que puede usar Gotham.

Sin embargo, y desgraciadamente para el pueblo de Gotham, detrás del invento se encuentran también las manos de la «Liga de las Sombras», que se apodera del reactor para hacerlo estallar y destruir la ciudad.

En esta ocasión, el recortado ideario de la «Liga de las Sombras» que tuvimos la ocasión de conocer en *Batman Begins*, se completa con el verdadero origen de la idea de restaurar el equilibrio en el mundo, motivación de los terroristas de la liga: Cuando se refieren a restaurar el equilibrio se refieren ni más ni menos que a restaurar el equilibrio ¡ecológico! del planeta. *The Dark Knight Rises* retoma así las motivaciones eco-terroristas del Ra's al Ghul de papel, obviadas en la primera entrega de la trilogía, y por supuesto emborronadas en esta.

En efecto, la ideología que subyace al «conocido» grupo terrorista la «Liga de las sombras»: «to restore the balance of the world», es una idea de profunda raigambre ecologista, como se encarga de señalar el siempre disperso Todd McGowan, afirmando de paso una brutalidad como la siguiente (la cursiva es nuestra):

Even when ecological groups became violent, they can still hold to the thesis that the natural order has a harmonious balance. *In fact, this is the perfect justification for an act of violence that would restore the order that humanity has disrupted.* In this sense, there is a profound homology between Miranda

Tate's overt identification and her covert aims, between ecology and the League of Shadows, and the depiction of this homology represents a high point in the film (McGowan, 2012)

En fin, tras esta revelación no nos queda más remedio que ampliar el sector revolucionario/terrorista del cual hablábamos en el apartado «la dictadura del proletariado en Gotham», y junto a Occupy Wall Street, comunistas, anarquistas y pobres en general, y trabajando codo con codo con todos ellos, hemos de incluir a los grupos ecologistas, o al menos a los grupos ecologistas que «se vuelven violentos», de cuya existencia hemos de admitir que apenas teníamos conocimiento.

En cualquier caso, y como medio para introducir el tema de las asunciones ecologistas y anti-ecologistas en *The Dark Knight Rises*, permítasenos ampliar la perspectiva hasta unos breves apuntes históricos sobre el origen del movimiento ecologista, y su relación con los personajes de cómic Batman y Ra's al Ghul.

La preocupación sobre o por el medio ambiente ha sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad, que podemos rastrear hasta al menos la Roma Clásica. Por ejemplo, Lucrecio, autor en el siglo I a.C. de un texto titulado *De rerum natura* (De la naturaleza de las cosas),

[...] aludía a la contaminación del aire debida a la minería, a la disminución de las cosechas por la degradación del suelo, y a la desaparición de los bosques, a la vez que argüía que los seres humanos no son radicalmente distintos de los animales. (Foster, 2000: 70)

O, por poner sólo otro ejemplo, Friedrich Engels, ya en 1845, salpicaba su texto *Die Lage der*

Arbeitenden Klasse in England (La situación de la clase obrera en Inglaterra) de continuos comentarios sobre la contaminación del aire, el agua, o del entorno en general, que pueden considerarse de una clara preocupación ecologista o proto-ecologista:

Eran mayormente personas vigorosas, de constitución fuerte, en cuya complexión física podían descubrirse pocas o ninguna diferencias con respecto a sus vecinos agricultores. Sus hijos *crecían al aire libre del campo* [otra traducción: *respirando el aire puro del campo*), y si bien podían ayudar a sus padres en el trabajo, ello sólo ocurría de vez en cuando, y sin que se diera el caso de un lapso diario de ocho o doce horas de trabajo. (Engels, en Marx y Engels, 1978: 258)

Como consecuencia de de las inundaciones del Aire (que, por lo que debemos añadir y a semejanza de todos los ríos utilizados por la industria, entra claro y transparente a la ciudad por un extremo y sale por el otro denso, negro y hediendo a toda clase de basuras [nota de F. Engels]) las viviendas y los sótanos a menudo se llenan de agua a tal punto, que es menester extraerla por bombeo y volcarla en las calles; y en esas épocas el agua, incluso allí donde hay cloacas, sale de las mismas para penetrar en los sótanos, engendrando emanaciones miasmáticas, fuertemente mezcladas con gases de ácido sulfhídrico, y dejando un sedimento nauseabundo, sumamente nocivo para la salud. (Engels citando la publicación mensual *The Artizan*, octubre 1843, en Marx y Engels, 1978: 294-5)

En 1962 Rachel Carson publicó su *Primavera Silenciosa*, libro que se considera como punto de partida del ecologismo moderno, al centrarse exclusivamente en un problema ecológico concreto, los efectos perjudiciales de los pesticidas para el medio ambiente y la salud humana.

Diez años después, «El Club de Roma», un grupo de personas ligadas a distintos ámbitos (ciencia,

política y empresa), publicó su famoso informe sobre *Los límites del Crecimiento*, (también conocido como «Informe Meadows»). En este informe se alertaba del progresivo deterioro del medio ambiente a escala planetaria, y del peligro de grandes cambios en el sistema ecológico mundial si no se ponía remedio.

En el universo Batman, y como reflejo de la realidad del momento, rápidamente asimilada por el cómic, la preocupación por el deterioro del medio ambiente se empieza a sentir durante la misma década de 1970.

En 1973, por ejemplo, descubrimos a un Bruce Wayne mostrando cierta preocupación medioambiental, sumada a las preocupaciones sociales que le inspiran la pobreza, la marginación y el sufrimiento ajeno. Nos referimos a *The Batman Nobody Knows* (El Batman que nadie conoce, Robbins, F. y Giordano, D, 1973), donde podemos ver a nuestro multimillonario favorito acampado en el bosque con tres niños pobres de Gotham (uno blanco, otro hispano y otro negro), a los que ha sacado de la ciudad para que disfruten de un poco de aire limpio, y suponemos que para ofrecerles algo que sus familias no pueden permitirse.

En lo profundo del bosque, lejos de Gotham, tres niños provenientes de un duro ghetto de la ciudad -invitados por el millonario Bruce Wayne-, viven su primer respiro de aire sin smog, su primera vista del grandioso aire libre. (Robbins y Giordano, 1973: 1)

Ese mismo año, Batman y el Joker mantienen una encarnizada lucha a muerte en un acuario marino, abandonado por culpa de un derrame de petróleo que llegó a las instalaciones. Al final de *The Joker's Five-Way Revenge* (Las cinco venganzas de El Joker, O'Neill, D., y Adams, N, 1973), Batman

acaba capturando a su adversario, que tropieza en un charco de petróleo mientras huía hacia su vehículo:

BATMAN (*mentalmente*): ¡Lo hubiera logrado de no ser por la marea negra! (*al Joker*:) Has resbalado una vez más. [...] (*mentalmente*:) Y pensar que si he cazado a mi archi-enemigo es gracias a la contaminación... (O'Neill y Adams, 1973: 22-3)

Para terminar con los ejemplos de preocupación medioambiental de Batman, sumaremos en la lista la contaminación de los ríos, tras la del aire y la del mar. Lo encontramos al comienzo del cómic *Son Of The Demon* (El hijo del Demonio, Barr, M. W. y Bingham, J., 1987) cuando tras caer al río Gotham, el multimillonario enmascarado toma la siguiente decisión:

BATMAN (*mentalmente*): No es inteligente lanzarse al río Gotham con una herida abierta. Ese río es una cloaca. Lo ha sido durante años. Una subvención de la Fundación Wayne puede ser lo que necesita el Departamento de Protección Ambiental de la ciudad. (Barr y Bingham, 1988: 13)

El ecologismo de Batman es (y sigue siendo en *The Dark Knight Rises*) bastante institucional y hasta cierto punto aburrido, comparado al menos con el personaje más ligado a la ecología y el ecologismo en el universo Batman, Ra's al Ghul. Ra's es retratado en ocasiones como un defensor acérrimo de la naturaleza contra los desmanes de la especie humana, o, de una manera mucho más gráfica, como «eco-terrorista».

Al leer *El nacimiento del Demonio* (1993) queda claro que la vida de Ra's no es más que un reflejo de la propia vida del planeta: sufre horrores indecibles, envejece hasta morir pero sigue saliendo a flote como puede (en el caso del planeta, con reajustes climáticos; en el caso de Ra's, con las Fosas Lázaros). Ra's no quiere que la Tierra sufra lo que él ha sufrido a manos de la humanidad y por eso ésta ha de morir, para que la Tierra viva. En el fondo, el propio planeta es el que revive a Ra's con las Fosas Lázaros para que prosiga con su misión, una misión que se quiera o no, da que pensar y ofrece una perspectiva que ningún otro villano de Batman es capaz de ofrecer. (David Hermando, Introducción a *El nacimiento del Demonio* en la Saga de Ra's al Ghul #2.)

El personaje de Ra's al Ghul, cuya villanía se acerca peligrosamente a la heroicidad, consigue centrar la atención de algunos relatos en temas medioambientales, convirtiéndolos en el objeto clave de la trama. En el citado *El hijo del Demonio* (publicado en España en 1988), Batman aúna fuerzas con Ra's para luchar contra un enemigo común, alguien que se ha hecho con el control de un satélite que maneja el clima a su antojo, y que pretende iniciar una guerra nuclear provocando hostilidades entre las dos grandes potencias del momento, la Unión Soviética y Estados Unidos. Es el mismísimo Ra's quien detiene la tormenta que amenaza Moscú, y que serviría de provocación suficiente para que la Unión Soviética empiece la guerra, ya que Mijaíl Gorbachov cree que el satélite sigue bajo control estadounidense. Los pensamientos de Ra's mientras detiene el satélite, dignos del mejor de los superhéroes, son los siguientes:

RA'S: ¡El huracán está a solamente a 115 millas de Moscú! Es preciso hacer algo... o mi sueño de un mundo colmado de bienes quedará perdido para siempre. (Barr y Bingham, 1988: 72)

En *La novia del Demonio*, Talia, la díscola hija de Ra's al Ghul, describe de esta forma la «sintonía» de su padre con las «fuerzas de la naturaleza»:

TALIA: Es tan poderoso... puede devolver la vida a los muertos, puede restaurar el equilibrio ecológico del planeta... pero no pudo salvar a mi madre... (Barr y Grindberg, 1991: 66)

Algo más adelante, en el mismo relato, Ra's y Batman mantienen una discusión sobre ecología planetaria al nivel de los mayores entendido del tema:

RA'S: Ya conoces mi interés en el desequilibrio ecológico...

BATMAN: Y se que has decidido restaurar ese equilibrio, no importa a qué coste.

[...]

RA'S: Hay muchos problemas que acosan a este planeta... pero creo que la destrucción de la capa de ozono es el que reclama más mi atención. (Barr, 1991: 73)

Ra's ha inventado una máquina que produce ozono, y que a la larga arreglará el problema de la destrucción fina capa de la atmósfera que protege la biosfera de los rayos ultravioleta, provocada por los gases FCF. Pero desgraciadamente el ozono en superficie acelera el calentamiento global²⁴,

²⁴ Las causas del agujero de la capa de ozono, junto con el calentamiento global (éste sin causas), son explicados de forma muy clara y concisa al principio del cómic, ajustándose a la realidad. Obviamente, la máquina de creación de

con lo cual los polos se derretirán, las ciudades costeras se inundarán, los vergeles se desertizarán, y muchas personas morirán envenenadas hasta que más adelante se restaure de nuevo el equilibrio ecológico. El punto de vista de Batman difiere un tanto del de Ra's. Él se fija principalmente en las muertes que provocará la emisión de ozono en superficie, recordando incluso que es explosivo además de tóxico, ¿y si algo lo hace detonar? Para Ra's, todos estos problemas son de menor importancia, ya que considera que la desaparición de la capa de ozono provocará igualmente la muerte a muchas personas, y además acabará con el plancton de todos los océanos, la base de la vida en la tierra. A la larga, entonces, la elección de Ra's supone escoger el mal menor y más próximo, frente al mal mayor y más lejano. Además, por supuesto, de que él se preocupa por la conservación de todos los seres vivos y no sólo de la especie humana, a la que en frecuentes ocasiones parece detestar.

Finalmente, la cordura de Batman se impone por la fuerza y los planes de Ra's son desbaratados, quedando el «villano ecologista», o «eco-terrorista», abandonado en su base de la Antártida, donde supuestamente muere, obedeciendo los extendidos cánones de la justicia poética, en una explosión provocada por el ozono salido de su propia máquina.

El Ra's al Ghul de los cómics guionizados por M. W. Barr o Dennis O'Neil apenas se asemeja en algunos detalles al Ra's de Nolan. El primero se explaya a la hora de poner sobre la mesa sus motivaciones, que son bien conocidas por el resto de personajes. El discurso justificador de sus acciones «eco-terroristas» es más que coherente. Incluso puede ser compartido por muchos de sus lectores, como se han encargado en varias ocasiones de resaltar. Como hemos visto, Ra's ansía un mundo colmado de bienes, y detesta a una parte de la especie humana, que no hace más que dañar ese vergel de abundancia que sería el mundo sin las personas. En resumen, la humanidad, con sus

ozono pertenece ya al campo de la ficción.

actividades devastadoras de la naturaleza y contaminantes, está rompiendo el equilibrio del ecosistema Tierra, y poniendo en peligro la supervivencia de millones de especies animales y vegetales, incluida la especie humana misma.

Su visión de la humanidad nos recuerda intensamente a la incontestable descripción que hace de la misma el agente Smith en *Matrix* (1999), en una «revelación» que comparte con Morfeo, encadenado a una silla. Ambas visiones concuerdan en que la especie humana ha roto el equilibrio con el medio ambiente que la rodea, y en cierta medida, en que es una plaga, el cáncer del planeta, y que ellos (Ra's y la Inteligencia Artificial encarnada por Smith) son la cura.

AGENTE SMITH: I'd like to share a revelation that I've had during my time here. It came to me when I tried to classify your species and I realized that you're not actually mammals. Every mammal on this planet instinctively develops an equilibrium with the surrounding environment. But you humans do not. You move to an area and you multiply and multiply until every natural resource is consumed. The only way you can survive is to spread to another area. There is another organism on this planet that follows the same pattern. Do you know what it is? A virus. Human beings are a disease. A cancer of this planet. You are a plague. And we are the cure. (01:33:33)

Cierto es que, tras una certera visión/revelación/descripción compartida, el objetivo que cada uno extrae en consecuencia es bien distinto, como corresponde a su propio ser y personalidad. Ra's defiende la naturaleza a costa de la humanidad que la daña, Smith forma parte de un sistema que se alimenta de la energía humana, y por ello esclaviza a las personas, haciendo vivir su mente en un mundo que no se corresponde con el real, y manteniendo el engaño para extraer toda la energía de sus cuerpos, una alegoría bastante certera por cierto del sistema económico capitalista.

6.3.4.2. De eco-terrorista a terrorista a secas: El Ra's al Ghul de Nolan.

El Ra's de Nolan en *Batman Begins* carece de la mentalidad ecologista o defensora de la naturaleza, que en su lugar ocupa una cierta filiación nazi-fascista (Fradley, 2013: 19; Fisher y White, 2012). El personaje interpretado por Liam Neeson no heredó más que una pequeña parte del envoltorio del discurso de su predecesor en el cómic, la que concierne a «restaurar el equilibrio» («restore the balance»), sólo que totalmente aislada de su correlato eco-lógico: restaurar el equilibrio ecológico en el planeta. Esta mutilación en el discurso deja absolutamente sin sentido los objetivos criminales de Ra's (quizás lo criminal sean los medios para lograr esos objetivos, y no los objetivos en sí mismos), y lo convierte, intelectualmente hablando, en un patético remedo de Travis Bickle (Robert DeNiro), el protagonista de *Taxi Driver* (1976). Como el taxista, veterano de Vietnam y desequilibrado mental, el Ra's de Nolan está obsesionado con la decadencia de la civilización, ejemplificada por la falta de moralidad patente en la Gran Ciudad (Gotham/Nueva York). Curiosamente, en *Batman Año Uno*, del aclamado Frank Miller, una de las fuentes principales de la trilogía de Nolan, es Bruce Wayne el que, como Travis, se pasea por los bajos fondos de Gotham, describiendo lo que encuentra a su paso. Además lo hace disfrazado de veterano de guerra, e interviene en una violenta discusión entre una joven prostituta y su chulo. La inspiración de *Taxi Driver* en el cómic de Frank Miller se descubre incluso a nivel estético, en la sensación opresiva que transmiten los múltiples neones que inundan la pantalla y las viñetas, respectivamente.

Con respecto al vacío «restaurar el equilibrio» que se ve obligado Ra's a defender en *Batman Begins*:

RA'S: Every time a civilization reaches the pinnacle of its decadence... we return to restore the balance. (01:46:18)

[...]

BATMAN: I am gonna stop you.

RA'S: You never did learn to mind your surroundings. Justice is balance. You burned my house and left me for dead. (01:48:29)

Y en *The Dark Knight Rises*:

RA'S: An heir to ensure the League of Shadows fulfills its duty to restore balance to civilization.

BATMAN: No.

RA'S: You yourself fought the decadence of Gotham for years with all your strength, all your resources, all your moral authority. And the only victory you could achieve was a lie. Now you understand. Gotham is beyond saving. (01:44:57)

Mientras que restaurar el equilibrio ecológico, el objetivo vital del Ra's de papel, tiene un sentido

muy claro, el objetivo vital del Ra's de celuloide está envuelto en penumbra. Si el objetivo es acabar con la decadencia, ¿no será el paso lógico acabar con los decadentes? ¿O es que todas las personas de Gotham son decadentes (como en Sodoma) y merecen morir? Tampoco son para Ra's culpables de la decadencia reinante las personas poderosas, las que toman decisiones, las que dirigen la civilización, porque entonces dirigiría su ataque contra ellas, y no indiscriminadamente contra toda la población. (Éste será en cambio el discurso aparente de Bane, culpar a los poderosos de la situación, aunque desde el principio sabemos que su objetivo vuelve a ser destruir Gotham y a todas las personas que la habitan, indiscriminadamente.)

¿O es que acaso cuando Ra's habla de restaurar el equilibrio se refiere al equilibrio de poderes mundial? Entonces, para equilibrar el poder mundial, habría que restar poder al Imperio, y quizás destruir una ciudad con millones de personas inocentes no seas la mejor idea. En este caso lo mejor sería provocar una guerra entre las mayores potencias, como en el citado cómic *Son of the Demon* (El Hijo del demonio), algo que curiosamente el Ra's de papel evita por poner en peligro su plan de un mundo de abundancia, colmado de bienes. (En el fondo este Ra's no es sólo ecologista, también es anarquista, y comparte el sueño de un mundo colmado de bienes para todos sus habitantes.)

Obviamente, todas estas elucubraciones carecen de sentido una vez inmersos en el «universo» de Nolan. La respuesta más acertada parece ser, simplemente, que Ra's es un demente, un justiciero desequilibrado y sin piedad ninguna, un fariseo terrorista que no soporta lo que considera decadencia a su alrededor. Es decir, que las motivaciones y el objetivo vital de este Ra's son absolutamente incoherentes. Ya hemos tratado anteriormente el tema de la censura de las motivaciones de los criminales. El resultado de esta censura es que todos «los malos» de Hollywood y el *establishment* audiovisual estadounidense son personajes con serios problemas mentales, y hacen gala de una patente degeneración moral. Son sádicos, sátiros, débiles mentales, psicópatas,

etcétera.

El caso de Ra's es un ejemplo de esta censura, posiblemente auto-censura. Un personaje bien construido y coherente, con su megalomanía y su desprecio de la especie humana incluidos, se convierte en un maníaco de la destrucción por la destrucción incapaz de seducir a la audiencia con unos torpes balbuceos sobre el equilibrio de la humanidad que nadie entiende. Al final, lo único que se entiende tras su paso por el filtro censor o auto-censor heredero del Código Hays, es que Ra's desea la destrucción de la civilización, y que él y todos los que él representa son el Otro (Them), los que buscan nuestra (Us) destrucción.

6.3.4.3. La Liga de las Sombras (Verdes) y la desmesurada conciencia ecologista de Bruce Wayne.

La visión ecologista y a la acción eco-terrorista que le ha sido negada a Ra's en *Batman Begins* sí aparece, sin embargo, en *The Dark Knight Rises* y sus herederos de la «Liga de las Sombras». En principio no se descubre en su cabeza visible, Bane, cuyas motivaciones aparentes son las de un revolucionario «clásico», aunque sí más allá, cuando encajamos las piezas, en la figura de Talia al Ghul.

El plan de Talia para «restaurar el equilibrio de la humanidad» pasa por hacerse con el reactor nuclear de fusión que ha desarrollado Industrias Wayne, gracias a la inversión económica canalizada a través de su personalidad secreta de Miranda Tate. Y una vez con éste en su poder, la idea es modificarlo hasta convertirlo en una bomba atómica que destruirá Gotham. Bruce Wayne y el público espectador desconocen hasta el final de la trama la identidad secreta de la inversora Miranda Tate, a pesar de que ella le/nos ha dado una pista muy clara al respecto:

MIRANDA/TALIA (*A Bruce*): You have to invest if you want *to restore balance to the world*. Take our clean- energy project. (00:32:59)

Efectivamente, tomemos como ejemplo el proyecto de energía limpia de Industrias Wayne. Bruce Wayne ha extremado tanto la *vis* ecologista de su *alter ego* en el papel, que ha superado incluso a Ra's en su preocupación por el medio ambiente. Atónitos nos quedamos al enterarnos de que el abatido y apático héroe casi ha arruinado Industrias Wayne, nada más y nada menos que apostándolo todo en una inversión de altísimo riesgo: dotar a Gotham de una fuente de energía ¡limpia y... gratuita!

DAGGET: Why are you wasting your time trying to talk to a man who threw away your investment on some save- the- world vanity project? He can't get your money back. I can.

MIRANDA: I could try explaining that a save- the- world project, vain or not is worth investing in, Mr. Daggett. But you understand only money and the power you think it buys so why waste my time indeed? (00:10:00)

Y, ampliando la conversación cuya frase citamos arriba:

MIRANDA/TALIA: You have to invest if you want to restore balance to the world. Take our clean-

energy project.

BRUCE: Sometimes the investment doesn't pay off. I'm sorry.

MIRANDA/TALIA: You have a practiced apathy, Mr. Wayne. But a man who doesn't care about the world doesn't spend half his fortune to save it. (00:32:59)

Bruce Wayne nos tenía acostumbrados a salvar al mundo gracias a las actividades que le permiten realizar sus superiores capacidades, junto con su inabarcable riqueza, parte de la cual canaliza a la protección social y medio ambiental a través de sus fundaciones. Pero esta es la primera vez que invierte todo su dinero en mejorar el mundo, sin contar con las citadas limosnas que reparte la Fundación Wayne a diestro y siniestro. Ya ni siquiera Umberto Eco tendrá derecho a reprochar a Batman que no utilice su poder para acabar con los problemas del mundo, como hace con Supermán en *Apocalípticos e integrados*.

El proyecto estrella de Industrias Wayne, ese que en palabras de Miranda Tate salvará al mundo es el reactor de fusión.

LUCIUS FOX: What brings you out of cryo- sleep, Mr. Wayne?

BRUCE: You haven't lost your sense of humor. Even if you have lost most of my money.

LUCIUS FOX: Actually, you did that. If you funnel your entire R and D budget into a fusion project that you then mothball your company is unlikely to thrive.

BRUCE: What are my options? (00:36:46)

Básicamente, la fisión nuclear es un proceso por el cual el núcleo de un elemento químico pesado se divide, liberando una gran cantidad de energía. La fusión sería el proceso inverso, el proceso por el cual varios núcleos ligeros de carga similar se unen formando uno más pesado, y liberando también una gran cantidad de energía al hacerlo. Mientras que los reactores de las centrales nucleares actuales son de fisión, también se está investigando en el desarrollo de reactores de fusión, un proceso nuclear que en la naturaleza sólo se da en el interior de las estrellas. Las conclusiones son, en un primer lugar, que la fusión nuclear es una fuente de energía muy difícil de controlar debido a la enorme presión y calor que deberían soportar las instalaciones, y en segundo lugar, que el balance energético es por ahora negativo: es decir que se invertiría más energía de la que se generaría.

A juzgar por los beneficios sociales que traerá el nuevo reactor a la ciudad de Gotham (gratuidad para los ciudadanos y sostenibilidad del planeta), junto a las características con que es descrito (el peligro que supone su puesta en marcha, la dificultad para enfriarlo, la fuente inagotable de energía), es posible que se trate de un «reactor regenerador».

FOX: The reactor is beneath the river so it can be instantly flooded in the event of a security breach.

MIRANDA: Is Bruce Wayne really that paranoid?

FOX: I'm gonna plead the fifth on that one.

BRUCE: I thought you might like to see what your investment built.

MIRANDA: No fossil fuels. Free clean energy for an entire city. Three years ago, a Russian scientist published a paper on weaponized fusion reactions. One week later, your reactor started developing problems. I think this machine works.

BRUCE: Miranda, if it were operational, the danger to Gotham would be too great.

MIRANDA: Would it make you feel better to know that the Russian scientist died in a plane crash six months ago?

BRUCE: Someone will work out what Dr. Pavel did. Someone will figure out a way to make this power source into a nuclear weapon. I need you to take control of Wayne Enterprises and this reactor.

MIRANDA: To do what with it?

BRUCE: Nothing. Until we can guarantee its safety.

MIRANDA: And if we can't?

BRUCE: Decommission it. Flood it.

MIRANDA: Destroy the world's best chance for a sustainable future?

BRUCE: If the world's not ready, yes. (01:00:50)

En cualquier caso, tanto si se está hablando de un reactor de fusión basado en el eleuterio (por lo

visto abundante en la Tierra) como de un reactor regenerador, los problemas son los mismos.

En primer lugar. Llama la atención, de entrada, que la inversión de Industrias Wayne se haya hecho en un proyecto de fusión/regeneración nuclear si lo que desea su dueño es «salvar el mundo». Desde luego, que se confunda un reactor nuclear con una fuente limpia de energía es absolutamente grotesco. La energía nuclear es agotable (el plutonio y el uranio se gastan, habría que ver qué sucede con el eleuterio, o con cualquier otro combustible nuclear), altamente contaminante del aire y del agua necesaria para la refrigeración de los reactores, y genera unos residuos cuyo nivel de toxicidad sólo es comparable al tiempo que se mantienen activos y peligrosos, miles de años, además de que nadie sabe qué hacer con ellos.

Las llamadas energías limpias son, por contrario, aquellas que no producen desechos en el momento de su transformación (energía eólica a electricidad, energía solar a electricidad...), pero hay que tener en cuenta los gastos y desechos producidos por su captación, almacenamiento y transporte, un detalle que con frecuencia se olvida.

En segundo lugar, describir un proyecto de fusión nuclear como sostenible es en sí un oxímoron. Si una de las claves de la sostenibilidad es pensar en las generaciones futuras a la hora de consumir los recursos del planeta, ¿esconder bajo tierra o hundir en el fondo del mar los residuos nucleares para que las generaciones venideras se entiendan con ellos puede ser considerado sostenible?

Recordemos la definición de sostenibilidad que se da en el Informe Brundtland (1987): «La capacidad de satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para atender sus propias necesidades.»

Tercero. Finalmente, la idea de que el reactor de fusión iba a dotar de energía *gratuita* a todos los

habitantes de Gotham, como un regalo de Industrias Wayne, se nos antoja llevar la santificación de la multinacional más allá de lo creíble incluso dentro del propio universo narrativo de la película. No digamos ya si extrapolamos la idea a la realidad. La filantropía de Bruce ha superado con creces la de su padre, tal vez conectando con su nueva personalidad celestial.

Bruce Wayne, entonces, haciendo gala de una desmesurada conciencia ecológica que le lleva a dilapidar la mitad de su fortuna, lo tiene muy claro: él ha intentado arreglar los problemas de mundo incluso arriesgando su fortuna, si el mundo no está preparado para dejarse salvar por el poder, no es culpa del poder ni suya, lo es del mundo:

MIRANDA: Destroy the world's best chance for a sustainable future?

BRUCE: If the world's not ready, yes. (01:00:50)

En esta ocasión Wayne saca los pies del plato con su descarado «buenismo». Su pretendido ecologismo de salón lleva hasta el extremo más absurdo el bulo propagado por las empresas nucleares de que su energía es más limpia y sostenible que la generada por los combustibles fósiles.

En efecto, bajo el paraguas del Cambio Climático, provocado por la ingente cantidad de gases de efecto invernadero que se lanzan a la atmósfera, el «lobby nuclear», que tan mal prensa tiene por culpa de los desastrosos accidentes nucleares, se ha atrevido a alzar la voz, proponiéndose como alternativa a un modelo energético basado en el petróleo. Menos petróleo en los transportes y más vehículos eléctricos. Menos humo saliendo de los tubos de escape y más residuos nucleares en el fondo de los océanos. O lo que es lo mismo, menos General Motors y más General Electric.

6.3.4.4.Excurso: McGowan y la hipótesis de Gaia como justificación del eco-terrorismo.

Frente a la farsa ecologista del «lobby nuclear», se alza en la película otra farsa eco-terrorista igual de absurda.

Tate's two identities -head of an ecological organization and adherent to the League of Shadows -seem completely at odds with each other. The one is bent on sustainability and the other is bent on destruction. And yet, there is a profound symmetry that becomes apparent through Tate's comment to Bruce at the ball. In other words, Tate hides her true intentions in the only viable hiding place -in plain sight. The League of Shadows destroys not for the sake of destruction -it does not operate out of some perverted understanding of the Freudian death drive -but rather for the sake of balance and harmony. When a civilization becomes too decadent, the league of Shadows intervenes to destroy part of it and restore equilibrium to the world. *In the same way, many ecologists, though they don't use destructive methods, argue for a harmonious relationship with the natural world.* (McGowan, 2012. Cursivas nuestras)

Pese a que McGowan no cita en ningún momento al Ra's de papel, sí que reconoce la insinuada motivación ecologista de la «Liga de las Sombras», y de hecho subraya la analogía existente entre los grupos ecologistas y la «Liga de las Sombras». McGowan ahonda en la relación entre los idearios de la «Liga de las Sombras» con el ecologismo que «argumenta en favor de una relación armoniosa entre la naturaleza y la humanidad», y cita en este sentido la Hipótesis de Gaia, una teoría sobre la homeostasis²⁵ del planeta tierra en su conjunto. En otras palabras, sobre el equilibrio

²⁵ «Conjunto de fenómenos de autorregulación, que conducen al mantenimiento de la constancia en la composición y

del que hace gala el planeta considerado como un ecosistema.

La hipótesis fue propuesta por James Lovelock, a quien McGowan cita:

If Gaia does exists, then we may find ourselves and all other living things to be parts and partners of a vast being who in her entirety has the power to maintain our planet as a fit and comfortable habitat for life. (Lovelock, *Gaia: A new Look at Life on Earth*, 1) (McGowan, 2012)

«Aunque la mayoría de las personas ecologistas no van tan lejos, continua McGowan, la idea de la armonía o equilibrio natural juega un importante papel en muchas de las luchas ecologistas.» Hasta el punto de que la tesis sobre el orden natural «es la perfecta justificación para un acto de violencia que restauraría el orden que la humanidad ha roto». Ya señalamos la solemne memez que afirma McGowan aquí, suponemos que sin haberse preguntado antes en qué sentido dinamitar una ciudad restauraría el equilibrio ecológico.

Por un lado, McGowan no entiende a Lovelock, y de una forma bastante común considera a Gaia como un organismo al estilo del árbol de la vida de *Avatar* (James Cameron, 2010), a la que por supuesto cita. No podemos en este sentido culpar demasiado a McGowan, ya que incluso personas con cierto bagaje en conceptos ambientales malentienden a Lovelock. Esta frecuencia de malentendidos provoca que Lovelock insista en delimitar su concepto de «tierra viva», por ejemplo en un libro cuyo texto habrá parecido muy sugerente a McGowan si lo ha conocido: *The Revenge of Gaia: Why The Earth is Fighting Back- and How We Can Still Save Humanity*:

propiedades del medio interno de un organismo». RAE.

Se habrá dado cuenta de que utilizo la metáfora «Tierra viva» al hablar de Gaia, pero no quiero decir con ello que considere que la Tierra está viva de un modo consciente, y ni siquiera viva en el sentido en que lo está un animal o una bacteria. Creo que ya es hora de que ampliemos la definición dogmática y limitada de la vida como algo que se reproduce y corrige los errores de reproducción por selección natural en la progenie. (Lovelock, 2007: 38)

Por otro lado, McGowan no entiende que el concepto de equilibrio natural («natural balance»), no es un concepto del ecologismo sino un concepto de la ecología, es decir que pertenece a la ciencia natural, y de ahí ha pasado al movimiento ecologista. Por ello, cuando afirma que «of course, not all ecologist are like Lovelock and believe in a natural balance», está poniendo en duda la existencia del concepto fundamental de la ecología, es decir la tendencia al equilibrio de los sistemas complejos.

La hipótesis de Gaia, que McGowan no explica dando por sentado que consiste en que todos formamos parte de un ser vivo que nos engloba, al modo *Avatar*, se basa en cambio en la capacidad del planeta Tierra para mantenerse en unas condiciones adecuadas para la vida animal y vegetal. Según la teoría, los seres de la biosfera y la atmósfera interactúan para regular la temperatura, la composición de la atmósfera o la salinidad de los mares. Por ejemplo, en el caso de la temperatura de la tierra, ¿cómo es posible que se haya mantenido estable durante los últimos tres mil millones y medio de años a pesar del incremento de la radiación solar? La respuesta que se da desde la hipótesis Gaia es que han sido las transformaciones experimentadas por los seres vivos las que han mantenido la temperatura constante. ¿Cómo? Pues por ejemplo a través del cambio del tono de pigmentación de las hojas de los árboles en los bosques, de forma que ahora, con tonos de verde más claros, se refleja más radiación solar que antes, y por tanto se evita el aumento de la

temperatura. Esto es sólo un ejemplo de un sistema complejo y complicado de explicar, que el mismo autor insiste en que llega a comprender sólo medianamente, en su esencia pero no en sus múltiples determinaciones.

En fin, la intuición de McGowan es acertada, e incluso está muy encaminado al mencionar la hipótesis Gaia, pero a partir de ahí su interpretación va perdiendo solidez, hecho provocado en parte por su inocencia al dejarse llevar por las ideas que propone/propaga la película. Al tomarlas sin una perspectiva crítica, sin esa «sana sospecha» de la que hacer gala al acercarse a textos y analizar los discursos, McGowan se convierte en transmisor del ideario pro-nuclear y anti-ecologista de la película.

6.3.5. Bomba atómica vs Emisor de microondas.

El tema de la bomba atómica es probablemente una de las ideas menos trabajada y más desafortunadas de la trilogía Nolan. Por manido, simplista y evidente, su uso en la película desde un punto de vista narrativo es absolutamente indigno de personajes de la talla de Ra's al Ghul y de su heredera Talia, que son en el cómic unos auténticos artistas en lo que al crimen se refiere, ofreciendo siempre fechorías intrincadas y medianamente sorprendentes. Sin salirnos de la trilogía, y después del intento bastante original de Ra's de usar el gas nervioso y alucinógeno del doctor Crane y el emisor de microondas, recurrir a una bomba atómica casera descende el nivel de los «aristócratas del crimen» hasta el insondable abismo transitado por los cutres terroristas libios y su cutre furgoneta Volkswagen en *Back To The Future* (Regreso al futuro, Robert Zemeckis, 1985), o el frío y cansino agente secreto interpretado por Pierce Brosnan en *The Fourth Protocol* (El cuarto protocolo, John Mackenzie, 1987).

Desde un punto de vista narrativo, el uso de la bomba no parece tener otro objetivo que «demostrar» las malévolas intenciones que esconden Miranda Tate, Bane y la «Liga de las Sombras». A los que fácilmente podemos relacionar, como se ha visto, con otros movimientos revolucionarios, contestatarios, o al menos descontentos con el sistema: primavera árabe, 15M, Occupy Wall Street, ecologismos, etc. Para ello nada mejor que volver sobre un tema tan recurrente como el de la posesión y uso de armas de destrucción masiva, ya utilizado en *Batman Begins*.

If the Batmobile and the Batsuit function as emblems of the military-industrial-entertainment complex, the microwave emitter, in its constitution as a «weapon of mass destruction» invites the film to be read against its sociopolitical context: the Bush Administration's WOT [War On Terror]». (Toh, 2010: 132)

El emisor de microondas es el elemento menos «realista» de la saga, y tras el interludio del Joker y su armamento «convencional», se vuelve a las armas de destrucción masiva, restándole esta vez el punto de fantasía para encarnar la amenaza en un «simple» reactor nuclear usado como arma. Es más, todo el final de *The Dark Knight Rises*, encabezado por el sacrificio de Batman que se lleva la bomba en su batcóptero (vehículo de pacificación urbana), no es más que una sucesión de clichés absolutamente insoportable.

Nolan's trilogy concludes with such an unremitting bombardment of clunking genre clichés that I assumed the director was deliberately testing the patience of his audience. (Fradley, 2013: 27)

Nada que ver con la memorable secuencia de *Batman: The Movie* (Batman: la película, Leslie H. Martinson, 1966) en la que el protagonista también se «sacrifica» llevando consigo una bomba a punto de explotar, y mientras busca una lugar adecuado donde soltarla se encuentra con que va poniendo en peligro a diferentes personas e incluso animales: unos músicos desfilando, un par de señoras comiendo en un restaurante, dos monjas, una madre con su bebé, un pescador, una pareja besándose en una barca, unas bombonas de butano, y unos patos en el agua...

«Some days you just can't get rid of a bomb», dice Batman antes de encontrar finalmente un lugar adecuado.



CONCLUSIÓN

La semilla de la presente tesis doctoral fue plantada, paulatinamente, a lo largo de los últimos años del siglo XX en la Facultad de Filosofía de Sevilla. Allí, entre otras muchas cosas, y con el tiempo, esfuerzo y dedicación que me regalaba un impulso vocacional, aprendí a leer.

Aprendí a leer y comprender ciencia, ética, política, antropología, historia e incluso algo de metafísica. Aprendí a pensar el lenguaje y la comunicación. Y gracias al profesor Miguel Benítez, aprendí a leer entre líneas. Con John Toland, Voltaire y otros, comprobé que el pensamiento libre debe inventarse frecuentemente argucias para poder ser expresado y expandirse, escapar de las garras y piras de la censura tan cara y necesaria al poder.

Aprendí a «leer entre líneas», como lo llama Leo Strauss, y la historia de la filosofía adquirió una nueva dimensión para mí. Sospechar que Platón, Descartes o Spinoza no habían escrito con total libertad para no poner en peligro sus vidas, abría una ventana a una investigación más profunda de la expresión de sus pensamientos.

Leo Strauss daba algunas claves sobre cómo leer entre líneas, que ya he mencionado, y ellas fueron las que, junto con la sana sospecha de la que debe hacer gala todo *falasifa* que se precie, me condujeron a analizar de forma crítica los mensajes vertidos en los medios audiovisuales. Si bien la teoría es radicalmente opuesta, la práctica es la misma: esconder en los textos los mensajes que se quieren transmitir, utilizando técnicas diseñadas a tal efecto.

La teoría es opuesta porque en un caso se intenta burlar la censura del poder que oprime el libre

pensamiento, y en el otro caso es el poder mismo el que usa las técnicas para burlar la consciencia de las personas e insertar ideas en su mente sin que se se cuenta.

Una vez decidido el campo de la narrativa audiovisual, porque es uno de los menos explorados (no así la publicidad o la comunicación política «abierta»), se hizo necesario enmarcar una semilla que con el paso de los años y la experiencia se había convertido en planta.

Para elaborar el marco de mi investigación seguí un acercamiento doble: por un lado histórico y por otro epistemológico. En otras palabras, intenté responder a las preguntas quién y cómo. Creo que esas preguntas se han respondido de forma bastante aceptable, o al menos esa es mi opinión. La censura del Código Hays y las luchas posteriores por controlar los contenidos cinematográficos dan pintan un esbozo de las fuerzas que intervienen. Los libros de Doherty, Black, Stonor Saunders, Robb, Gubern, etc, ofrecen una gran cantidad de nombres que integran estas fuerzas.

En cuanto al acercamiento epistemológico, la conexión de conceptos como ideología, propaganda, hegemonía o marco de referencia con la narrativa audiovisual a través de conceptos como los símbolos, metáforas o niveles de significación requiere desde luego un tratamiento mucho más profundo del que he tenido la oportunidad de dedicarle.

La metodología de análisis propuesta es un intento por sistematizar las intuiciones de la sana sospecha y la lectura entre líneas. Las intuiciones se educan, la experiencia se adquiere, y el resultado, la sistematización, se parece mucho al mero uso del sentido común. Mirar, o visionar, y analizar, visionar y analizar, sumar los datos adquiridos en los análisis, interpretar, y, cuando es posible, explicar.

Aprender a leer entre líneas. Aprender a ver entre líneas.

La elección de la trilogía de *El caballero oscuro* de Christopher Nolan, ya se ha hablado de ello, se ha llevado a cabo siguiendo varios criterios. El más importante de todos ellos es la densidad ideológica y propagandística que contienen las películas. Densidad que pienso ha quedado demostrada, y que comparten otra variedad de títulos recientes. Los temas, las técnicas también son compartidas. Si acaso viejos temas y nuevas técnicas.

Espero que mi tesis abra puertas a futuras investigaciones. He puesto todo mi empeño en ello.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

AGEL, H y G; ZURIÁN, F. (1996): *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Madrid, Rialp.

ALONSO GARCÍA, L. (2009): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid, Plaza y Valdés.

ALFORD, M. (2010): *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*. Londres, Pluto Press.

AMIGOS DE LUDD, LOS (2007): *Las ilusiones renovables. La cuestión de la energía y la dominación social*. Bilbao, Muturreko Burutazioak.

ANNAN, D. (1975): *Catastrophe. The End of the Cinema?* Londres, Lorrimer.

ANDERS, L. (2008): «Two of a kind.» En Porter, A.J. (Ed), *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 17-34), Dallas, BenBella Books.

ARISTÓTELES. (1988): *Poética*. Madrid, Gredos.

-(2000): *Retórica*. Madrid, Gredos.

AUGROS, J. (2000): *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona, Paidós.

- AUMONT, A. y MARIE, M. (2009): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- AZZARELLO, B.; BERMEJO, L. (2008): *Joker*. Nueva York, DC.
- BARBER, B. R. (2004): *El imperio del miedo. Guerra, terrorismo y democracia*. Barcelona, Paidós.
- BARR, M. W; BINGHAM, J. (1988): *El Hijo del Demonio*. Barcelona, Ediciones Zinco.
- BARR, M. W.; DAVIS, A. (1987): *Miedo en Venta*. Nueva York, DC.
- BARR, M. W.; DAVIS, A. et al. (1987): *Batman: Año Dos*. Nueva York, DC.
- BARR, M. W; GRINDBERG, T. (1991): *La novia del Demonio*. Barcelona, Ediciones Zinco.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BENET, V. J. (2004): *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- BERNAYS, E. (1998): *Cristalizando la Opinión Pública*. Barcelona, Gestión 2000.
- (2008): *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- BETZ, M. (2008): «Little Books». En Grieveson, L. y Wasson, H. (Eds), *Inventing Film Studies*. (pp 319-352). Durham y Londres. Duke University Press.

BLACK, G. D. (1999a): *Hollywood censurado*. Madrid, Cambridge University Press.

-(1999b): *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid, Cambridge University Press.

BIRKENSTEIN, J. F.; RANDELL, K. A. (2010:) *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War on Terror*. Londres, Bloomsbury.

BISKIND, P. (1999): *Easy Riders. Raging Bulls. How the Sex 'N' Drugs 'N' Rock 'N' Roll generation saved Hollywood*. Londres, Bloomsbury.

-(2001): *Seeing is believing. Or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50s*. Londres, Bloomsbury.

-(2005): *Gods and Monsters. Thirty years of writing on film and culture*. Londres, Bloomsbury.

-(2005): *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance & The rise of Independent Film*. Londres, Bloomsbury.

BOBBIO, N. y MATTEUCCI, N. (1981): *Diccionario de Política*. Madrid, Siglo XXI.

BOICHEL, B. (1991): «Batman: Commodity as Myth». En Pearson, R. E. y Uricchio, W., *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. (pp 4-17). Nueva York, Routledge.

BORDWELL, D. (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.

-(1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

BROOKER, W. (2012): *Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman*. Nueva York, I. B. Tauris.

BUCK, C (2009): *Religious Myths and Visions of America: How Minority Faiths Redefined America's World Role*. Santa Bárbara, ABC-CLIO.

BURCH, N. (1998): *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.

-(1991): *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.

BURNETT, N. F. S. (1989): «Ideology and Propaganda: Towards an Integrative Approach». En Smith, T. J., *Propaganda. A Pluralistic Perspective*. (pp 127-138). Nueva York, Praeger Publishers.

CARMONA, R. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1990): *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid, Rialp.

- «Análisis crítico del cine argumental». (1997). *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2,

18, 89-102.

CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CERDA, H. (1985): *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid, Akal.

CHARITY, T. (2012): '*Dark Knight Rises*' *disappointingly clunky, bombastic*, CNN, 19 de julio de 2012.

CHOMSKY, N y HERMAN, E. (1990): *Los guardianes de la libertad*. (Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media). Barcelona, Crítica.

CHURCH GIBSON, P. (2000): «Film costume». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 34-40). Nueva York, Oxford University Press.

CLIFTON, N. R. (1983): *The Figure in Film*. Newark, University of Delaware Press.

COLLOM, M. (1995): *Ojo con los media*. Hondarribia, Hiru.

- (2000): *Monopoly. La OTAN a la conquista del mundo*. Hondarribia, Hiru.

COMA, J. (2007): *Las películas de la caza de Brujas*. Madrid, Notorius.

COMOLLI, J-L. (2010): *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1972-1972)*. Buenos Aires, El Manantial.

CONWAY, G.; NEWTON, D. (1981): *Los 6 días del Espantapájaros*. Nueva York, DC.

COPLESTON, F. (1994): *Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*. Barcelona, Ariel.

CREED, B. (2000): «Film and psychoanalysis». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 75-88). Nueva York, Oxford University Press.

CROCE, M. (2008): *El cine infantil de Hollywood*. Málaga, Alfama.

CUNNINGHAM, S. B. (2002): *The Idea of Propaganda*. Londres, Praeger.

-(1989): «Smoke and Mirrors: A Confirmation of Jacques Ellul's Theory of Information Use in Propaganda». En Smith, T. J. *Propaganda. A Pluralistic Perspective*. (pp 151-164). Nueva York, Praeger Publishers.

DEBORD, G. (2003): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

DELPONTI MACCHIONE, P. (2007): «Cómo analizar una película: a propósito de La Historia Oficial». *Área Abierta*, n° 18, noviembre de 2007.

DEMATTEIS, J.M.; MCDANIEL, S. (1996): *Batman: Dos Caras. Crimen y Castigo*. Barcelona,

Ediciones Zinco.

DÍAZ MAROTO, C. y ALBORECA, L. (2012): *Batman y Superman. Los mejores del cine*. Madrid, Ediciones Jaguar.

DINI, P.; TIMN, B. (1994): *Amor loco*. Nueva York, DC.

DIPAOLLO, M. (2011): *War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*. Jefferson, Carolina del Norte, Mcfarland & Company.

DIXON C.; MOENCH, D.; APARO, J. *et al.* (1993) *Knightfall*. Nueva York, DC.

DOMENACH, J-M. (1986): *La propaganda política*. Buenos Aires, Eudeba.

DOHERTY, T. (1999): *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Nueva York, Columbia University Press.

DOOB, L. W. (1995): «Goebbels' Principles of Propaganda». En Jackall, R. (Ed), *Propaganda*. (pp 190-216). Londres, Macmillan.

DRIENCOURT, J. (1964): *La propaganda. Nueva fuerza política*. Buenos Aires, Huemul.

DYER, R. (2000): «Introduction to film studies». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 1-8). Nueva York, Oxford University Press.

-(1999): «The Role of Stereotypes». En Marris P. y Thornham S., *Media Studies: A Reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

-(1978): «Gays in film». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 18, verano.

DOMENACH, J-M. (1986): *La propaganda política*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

DURHAM, M. G. y KELLNER, D. M. (2001): *Media and Cultural Studies*. Cornwall, Blackwell.

EAGLETON, T. (1999): *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós.

-(2005): *Ideología. Una introducción*. Barcelona, Paidós.

EASTHOPE, A. (2000): «Classic film theory and semiotics». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 49-55). Nueva York, Oxford University Press.

ECO, U. (2006): *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, Tusquets.

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. (2011): *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Parramón.

EISENHOWER, D. D. (1964): *Mis años en la Casa Blanca. Memorias*. Barcelona, Bruguera.

ELLUL, J. (1973): *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Random House, Nueva York.

-(1990): *Propagandes*. Paris, Economica.

ENGELS, F. (1978): *La situación de la clase obrera en Inglaterra*.

EUDES, Y. (1984): *La colonización de las conciencias. Las centrales USA de exportación cultural*. México D.F., Gustavo Gili, Colección *Mass Media*.

FINGER, B.; KANE, R. (1939): *El caso de la agrupación química*. (The Case of the Chemical Syndicate, 1939). Detective Comics 27.²⁶

-(1942): *Los crímenes de Dos Caras/El hombre que vivía una Doble Vida*. Detective Comics #66 y #68.

-(1941-42): *El Pingüino*. Detective Comics #58 y #59

FISHER, M. y WHITE, R. (2012): «The politics of “*The Dark Knight Rises*”: a discussion». *Film Quarterly*. (Página web)

FLORES JUBERÍAS, C. (Ed) (2008): *Todos los filmes del Presidente (La Presidencia de los Estados Unidos vista a través del cine)*. Valencia, Diputación de Valencia.

FOSTER, J. B. (2000): *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*. Barcelona, El Viejo Topo.

26

En este, como en otros casos, no hemos podido acceder a la versión en papel del cómic, y en la versión digital faltan los datos de publicación de la versión en castellano. Nos contentamos entonces con citar la publicación original.

FRADLEY, M. (2013): «What Do You Believe In? Film Scholarship and the Cultural Politics of the Dark Knight Franchise». *Film Quarterly*, 66, 3, pp 15-27.

GARCIA RIERA, E. (1988): *Howard Hawks*. Guadalajara (Méx), Universidad de Guadalajara.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.

GERSON, M. (1996): *The Neoconservative Vision. From the Cold War to the Culture Wars*. Maryland, Madison Books.

GIROUX, H. A. (2003): *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona, Paidós.

GLEDHILL, C. (2000): «Rethinking genre». En Gledhill, C. y Williams, L. (Eds) *Reinventing Film Studies*. (pp 221-243). Londres, Arnold.

GÓMEZ RIVERO, A. (2009): *Cine Zombi*. Madrid, Calamar.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (Comp) (1995): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense.

GORBMAN, C. (2000): «Film music». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 41-48). Nueva York, Oxford University Press.

GRANT, A.; BREYFLOGLE, N. (1991): *El caso del sindicato químico*. (The Case of the Chemical Syndicate, 1991). Detective Comics 627.

GRANT, A.; KIETH, S. (1989): *El picotazo asesino*. (Secret Origins Special #1, The Killing Peck). Barcelona, Ediciones Zinco.

GRIEVESON, L. (2008): «Cinema Studies and the Conduct of Conduct». En L. Grieveson y H. Wasson. (Eds), *Inventing Film Studies*. (pp 3-37). Durham y Londres. Duke University Press.

GUEST, H. ((2008): «Experimentation and Innovation in Three American Film Journals of the 1950s». En L. Grieveson y H. Wasson. (Eds), *Inventing Film Studies*. (pp 235-263). Durham y Londres. Duke University Press.

GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ, P. (2009): *En el nombre del Padre y del Hijo. El cine y la Biblia*. Barcelona, Los libros de la Frontera.

HAMM, S.; COWAN, D. (1989): *Justicia ciega*. Barcelona, Ediciones Zinco.

HARRIS, M. (1997): *Introducción a la Antropología General*. Madrid, Alianza Universidad.

HASSLER-FOREST, D. (2012): *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Winchester/Washington, John Hunt Publishing-Zero Books.

HASTIE, A. *et al.* (2008): «(Re)Inventing Camera Obscura». En L. Grieveson y H. Wasson. (Eds),

Inventing Film Studies. (pp 298-318). Durham y Londres. Duke University Press.

HERREROS ARCONADA, M. (1989): *Teoría y técnica de la propaganda electoral. (Formas publicitarias)*. Barcelona, PPU.

HILL, J. Y CHURCH GIBSON, P. (Eds.) (1998): *The Oxford Guide to Film Studies*. Nueva York, Oxford University Press.

-(2000): *Film Studies. Critical Approaches*. Nueva York, Oxford University Press.

HUICI, A. (1996): *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*. Sevilla, Alfar.

-(1999): *Cine, Literatura y Propaganda. De los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla, Alfar.

-(2010): *Guerra y propaganda en el Siglo XXI. Nuevos mensajes, viejas guerras*. Sevilla, Alfar.

-(2006): «Reescribir el pasado: el modelo de Chomsky y el relato histórico norteamericano». En Vázquez, M y Sierra, F. *La construcción del consenso. Revisitando el modelo de propaganda de Noam Chomsky y Edward S. Hernan*. (pp 143-166). Madrid, Siranda.

HUICI, A. (Coord) (2004): *Los heraldos del acero. La propaganda de guerra y sus medios*. Sevilla, Comunicación Social.

HUICI, A. y PINEDA, A. (Coords) (2004): *Propaganda y Comunicación: una aproximación plural*. Sevilla, Comunicación Social.

HUNTINGTON, S. P. (1997): *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona, Paidós Ibérica

HUXLEY, A. (1992): *La Filosofía Perenne*. Barcelona, Edhasa.

ITIER, E. (2012): «Christian Bale, Anne Hathaway & The Stars of Batman's Final Chapter». *Buzzine*, 19 de julio de 2012

JACKALL, R. (Ed) (1995): *Propaganda*, Londres, Macmillan.

JACKSON O'SHAUGHNESSY, N. (2004): *Politics and Propaganda. Weapons of Mass Seduction*. Manchester, Manchester University Press.

JENOFONTE. (2000): *Helénicas*. Madrid, Gredos.

JOWET, G.S. y O'DONNEL, V. (1986): *Propaganda and Persuasion*. Newbury Park, SAGE Publications.

KARPF, A. (2002): «Uncle Sam's lucky finds». *The Guardian*, 19 marzo.

KARTHICK RM. “The Dark Knight Rises a ‘Fascist’?”

(<https://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/>), accedido 11/12/2014.

KAVLAN, A. (2008): «What Bush and Batman Have in Common». *Wall Street Journal*, 25 de julio de 2008.

KAZANTZAKIS, M. (1988): *La última tentación*. Madrid, Debate.

KELLNER, D. (2010): *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell.

KIMMEL, D. M. (2008): «The Batman we deserve». En *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*. (pp 157-170). Dallas, BenBella Books

KLEIN, N. (2007): *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona, Paidós.

KLEINHANS, C. (2009): «Imagining torture». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, primavera.

KLEINHANS, C., HESS, J. y LESAGE, J. (2008): «Torture and the national imagination». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 50, verano.

KOPPES, C. R. y BLACK, G. D. (1990): *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.

KROPOTKIN, P. (2005): *Historia de la Revolución Francesa*. Barcelona, Vergara.

LAÍNEZ, J. C. (2003): *Construcción metafórica y análisis filmico*. Valencia, Novatores.

LAKOFF, G. (2007): *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid, Complutense.

LASSWELL, H. D. (1995): «Propaganda». En Jackall, R. (Ed), *Propaganda*. (pp 13-25). Londres, Macmillan.

LEAYMAN, C. D. (1997): «The Enforcer. “Adolph” Eastwood». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 15.

LEWIS, R. (2009): «*The Dark Knight* of the American Empire». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, primavera.

LIPPMANN, W. (2003): *La opinión pública*. Madrid, Langre.

LEWIS, S. (1971): *Ann Vickers (Cárceles de mujeres)*. Barcelona, Planeta.

LLINÁS, F. (1995): «Cuestiones de Economía». En González Requena, J., *El análisis cinematográfico*. (pp 153-158). Madrid, Editorial Complutense.

LOEB, J.; SALE, T. (2001): *El Largo Halloween*. Barcelona, Norma Editorial.

LONG, R. T. (2007): «Remembering Corporate Liberalism». *Liberty and Power*, 6 de febrero de 2007.

LOVELOCK, J. E. (1985): *GAIA: Una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona, Orbis.

-(2007): *La venganza de la Tierra. La teoría Gaia y el futuro de la humanidad*. Barcelona, Planeta.

MacASKILL, E. (2005): «George Bush: 'God told me to end the tyranny in Iraq'». *The Guardian*, 7 de octubre.

MacCAVE, C. (1974): «Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses». *Screen*, 15, (2), 7-27. Londres, Oxford University Press

MAESTRO, J. (1998): «El hundimiento del «Maine» y el conflicto hispanoamericano en Hufvudstadsbladet, el diario finlandés de mayor tirada de la época». *Historia y Comunicación Social*, 3, 65-96.

MANDER, J. (2004): *Cuatro buenas razones para eliminar la televisión*. Barcelona, Gedisa.

MAQUIAVELO, N. (1993): *El Príncipe*. Barcelona, Altaya.

MARANO, M. (2008): «Ra's al Ghul: Father Figure as Terrorist». En *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*. (pp 69-84). Dallas, BenBella Books

MARGOLICK, D. (1985): «The creator of Rick's cafe seeks rights to 'Casablanca' characters». *New York Times*, 10 de octubre de 1985.

MARRANGHELLO, D. (1994): *Análisis Cinematográfico*. San José (Costa Rica), Ediciones Cultura Cinematográfica.

MARTIN, M. (1992): *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.

MARX, K. (1933): *Crítica de la Economía Política. Miseria de la Filosofía*. Madrid, Librería Bergua.

-(1993): *Manuscritos: economía y filosofía*. Barcelona, Altaya.

-(2000): *El Capital*. Madrid, Akal.

MARX, K. y ENGELS, F. (2005): *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. - Manifiesto del Partido Comunista. - Ideología Alemana*. México D. F., Colofón.

-(Sin fecha): *Obras escogidas*. Moscú, Progreso.

-(2002): *El Manifiesto Comunista*. Madrid, Alianza

-(1978): *La sagrada familia. La situación de la clase obrera en Inglaterra. Otros escritos 1845-1846*. OME-6/Obras de Marx y Engels. Barcelona, Crítica.

MATTELART, A. (1977): *Multinacionales y sistemas de comunicación*. México D.F., Siglo XXI.

MATTELART, A. y DORFMAN, A. (1974): *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

MATTELART, A. y NEVEU, E. (2004): *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós.

McGOWAN, T. (2009): «The exceptional darkness of *The Dark Knight*». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, primavera.

-(2012): «Should the Dark Knight have risen?» *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 54, otoño.

MEDHURST, A. (1991): «Batman, Deviance and Camp». En PEARSON, R. E. y URICCHIO, W. *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. (pp 149-163). Nueva York, Routledge.

MEGRET, M. (1959): *La guerra psicológica*. Buenos Aires, Paidós.

MEYSANN, T. (2002): *11 de septiembre de 2011. La terrible impostura. Ningún avión se estrelló en el Pentágono*. Buenos Aires, El Ateneo.

METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta.

METZ, C. (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*. Barcelona,

Paidós.

METZ, C. (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen 2*. Barcelona, Paidós.

MILLER, T. y GOVIL, N. y MCMURRIA J. y MAXWELL, R. (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes de marketing*. Barcelona, Paidós Comunicación.

MILLER, F. (2001): *El regreso del Señor de la Noche* (Batman: The Dark Knight Returns, 1986). Barcelona, Norma Editorial.

MILLER, F.; MAZZUCHELLI, D. (2002): *Batman: Año Uno*. (Batman: Year One, 1988). Barcelona, Norma Editorial.

MONACO, J. (1981): *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford, Oxford University Press.

MONOD, P. K. (2001): *El poder de los reyes. Monarquía y Religión en Europa 1589-1715*. Madrid, Alianza Editorial.

MONTES DE OCA, A. (1996): *La pesadilla roja. Cine anticomunista norteamericano 1946-1954*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

MOORE, A.; BOLLAND, B. (2008, 1998): *La broma mortal*. (The Killing Joke). Nueva York, DC.

MORRISON, G. (2011): *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid, Turner.

MORRISON, G.; MCKEAN, D (2003, 1993): *Arkham Asylum. Asilo Arkham* (Arkham Asylum). México, Grupo Editorial VID.

NAVARRETE CARDERO, L. (2013): *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid, Síntesis.

NAVARRO DURÁN, R. (1995): *La mirada al texto. Comentarios de textos literarios*. Barcelona, Ariel.

NEARLE, S. (1977): «Propaganda». *Screen*, 18, (3), 9-40. Londres, Oxford University Press.

O'DONNELL, V. y JOWETT, G.S. (1989): «Propaganda as a Form of Communication». En Smith, T. J. *Propaganda. A Pluralistic Perspective*. (pp 49-64). Nueva York, Praeger Publishers.

O'NEIL, D.; ADAMS, N. (1971): *Un juramento desde la tumba*. (A Vow from the Grave).

-(1973): *Las cinco venganzas de El Joker*. (The Joker's Five-Way Revenge).

O'NEIL, D.; BREYFOGLE, N. (1993, 1992): *El nacimiento del Demonio*. (Birth of the Demon.) Barcelona, Ediciones Zinco.

O'NEIL, D.; BROWN B.; et al (2005): *La saga de Ra's al Ghul, #01 y # 02*. (Tales of the Demon, 1971-80). Barcelona, Planeta DeAgostini.

O'NEIL, D.; GIORDANO, D. (1989): *El Hombre Que Cae*. (Secret Origins of the World's Greatest Super-Heroes / Batman: The Man Who Falls.)

O'NEIL, T. (2012): «Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise». *Hillsdale Natural Law Review*, 21 de julio de 2012.

PACKARD, V. (1961): *Los artífices del derroche*. Buenos Aires, Sudamericana.

-(1971): *Los trepadores de la pirámide*. Buenos Aires, Sudamericana.

PARENTI, M. (2003): *La Historia como misterio*. Hondarribia, Hiru.

PEARSON, R. E. y URICCHIO, W. (1991): *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. Nueva York, Routledge.

PERALES BAZO, F. (2004): *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra.

PERKINS, V. (1990): *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos.

PHILLIPS, P. (2007): «Spectator, audience and response». En Nelmes, J., *Introduction to Film Studies*, pp. 143-172. Londres y Nueva York, Routledge.

PINEDA CACHERO, A. (2006): *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla, Alfar.

-(2007): «¿Todo es propaganda? El panpropagandismo o monismo propagandístico como límite superior de la teoría de la propaganda». *Comunicación, RICAPEC*, nº 5, (pp 415-536). Sevilla

PINEDO, I. (2010): «Tortured logic: entertainment and the spectacle of deliberately inflicted pain in *24* and *Battlestar Galactica*». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 52, verano.

PIZARROSO QUINTERO, A. (1990): *Historia de la Propaganda*. Madrid, Eudema Universidad.

PLATÓN. (1992): *Diálogos IV. República*. Madrid, Gredos.

PORTER, A. J. [Editor] (2008): *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*. Dallas, BenBella Books

PRATKANIS A. y ARONSON, E. (1994): *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona, Paidós.

PRIETO CASTILLO, D. (2001): *Retórica y manipulación masiva*. México D.F., Ediciones Coyoacán.

PROPP, V. (1981): *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.

-(2008): *Raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos.

RACIONERO, A. (2008): *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Editorial UOC.

RAMONET, I. (2006): *Propagandas silenciosas. Masas, televisión y cine*. La Habana, Fondo Cultural del Alba.

RAMUDO PERNAS, R. (2002): *Emociones, símbolos, medios de comunicación y diseño de conductas*. Salamanca, Amarú.

RAY, R. B. (1985): *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

REYNOLDS, D. (2014): *Superheroes. An Analysis of Popular Culture's Modern Myths*. La Vergne, Autopublicación.

RICHMOND, M. J. (2011): *Propaganda y Cine: una relación encubierta. Un recorrido desde la II Guerra Mundial hasta las Guerras pos atentados 2001*. Saarbrücken, Editorial Académica Española.

RICOEUR, P. (1997): «Retórica, Poética y Hermenéutica». *Cuaderno Gris. Época III*, 2, 79-89. (Monográfico: Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur / Gabriel Aranzueque (coord.))

RIPALDA, J. M. (1999): *Políticas postmodernas. Crónicas desde la zona oscura*. Madrid, Los libros de la catarata.

RIVIÈRE, M. (2003): *El malentendido*, Barcelona, Icaria.

- ROBB, D. L. (2004): *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Nueva York, Prometheus Books.
- ROBBINS, F.; GIORDANO, D. (1973): *El Batman que nadie conoce*. (The Batman Nobody Knows).
- RODOWICK, D. N. (2008): «Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory». En L. Grieveson y H. Wasson. (Eds), *Inventing Film Studies*. (pp 374-398). Durham y Londres. Duke University Press.
- ROIZ, M. (2002): *La sociedad persuasora: Control cultural y comunicación de masas*. Barcelona, Paidós.
- ROMAGUERA, J. (1999): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- ROSEN, P. (2008): «Screen and 1970s Film Theory». En L. Grieveson y H. Wasson. (Eds), *Inventing Film Studies*. (pp 264-297). Durham y Londres. Duke University Press.
- RUSCH, K. K. (2008): «Batman in the real world». En Porter, A.J. (Ed), *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 197-208), Dallas, BenBella Books.
- RYAN, M, y KELLNER, D. (1990): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films*. Bloomington, Indiana university Press.

- SARDAR, Z. y DAVIES, M. W. (2009): *¿Por qué la gente odia EE.UU.?* Barcelona, Gedisa.
- SCHMITT, C. (1991): *El concepto de lo político. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*. Madrid, Alianza Editorial.
- SEGARRA, M. (ed.) (2007): *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona, Icaria.
- SEGADO BOJ, F. (2005): «Tambores de guerra en viñetas: Spiderman y el 11-S». *Revista Historia y Comunicación Social*, 10, 233-246.
- SEGER, L. (1991): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Rialp.
- SENDÓN DE LEÓN, V. (1993): *La España herética*. Barcelona, Icaria.
- SHAHEEN, J. G. (2001): *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Nueva York, Olive Branch Press.
- SHARRET, C. (1991): «Batman and the Twilight of the Idols: An Interview with Fran Miller». En PEARSON, R. E. y URICCHIO, W. *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. (pp 33-46). Nueva York, Routledge.
- SIMONE, R. (2001): *Fundamentos de lingüística*. Barcelona, Ariel.
- SMELIK, A. (2000): «Gay and lesbian criticism». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 133-145). Nueva York, Oxford University Press.

SMITH III, T. J. (Ed) (1989): *Propaganda. A Pluralistic Perspective*. New York, Praeger Publishers.

SPINOZA, B. (1994): *Tratado Teológico-Político*. Barcelona, Altaya.

STONOR SAUNDERS, F. (2001): *La Cía y la guerra fría cultural*. Madrid, Debate.

STOUT, R. (1982): *The President Vanishes*. Nueva York, Bantam Books.

STRAUSS, L. (1998): *Persecution and the art of writing*. Chicago, The University of Chicago Press.

- (1995): *Persecución y el arte de escribir. Y otros escritos de Filosofía Política (Antología)*. Valencia, Novatores.

TAYLOR, R. B. (2008): «Keeping It Real in Gotham». En Porter, A.J. (Ed), *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City* (pp 7-15), Dallas, BenBella Books.

TOH, J. (2010): «The Tools and Toys of the War (on Terror): Consumer Desire, Military Fetish, and Regime Change in *Batman Begins*». En Birkenstein, J., Froula, A., y Randell, K. (Eds). *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the War on Terror*. Nueva York, Bloomsbury.

TOFFLER, A. (1980): *La tercera ola*. Barcelona, Plaza & Janés.

TUCÍDIDES (2000): *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Madrid, Gredos.

TURNER, G. (2000): «Cultural Studies and Film». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 193-199). Nueva York, Oxford University Press.

TYREE, J. M. (2009): «American Heroes». *Film Quarterly*, 62,3, pp 28-34.

VALANTIN, J-M. (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres actores de una estrategia global*. Barcelona, Laertes.

VAN DIJK, T. (2009): *Discurso y Poder*. Barcelona, Gedisa.

VÁZQUEZ, M. y SIERRA, F. (2006): *La construcción del consenso. Revisitando el modelo de propaganda de Noam Chomsky y Edward S. Hernan*. Madrid, Siranda.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985): *Historia y Comunicación Social*. Madrid, Alianza.

VV. AA. (1960): *Biblia Comentada. Texto de Nácar-Colunga. I. Pentateuco*. Madrid, B.A.C.

VV. AA. (1971): *Los documentos del Pentágono. (El «Informe McNamara».)* Barcelona, Plaza Janés.

VV. AA. (1977): *Screen Reader. Cinema/Ideology/Politics*. Londres, The Society for Education in Film and Television.

VV. AA. (1981): *Screen Reader 2. Cinema & Semiotics*. Londres, The Society for Education in Film

and Television.

VV. AA. (1991): *Nuevo Testamento*. Madrid, Ediciones Paulinas.

VV. AA. (Institute of Propaganda Analysis) (1995): «How to Detect Propaganda». En Jackall, R. (Ed), *Propaganda*, pp 217-224, Londres, MACMILLAN.

VELA, D. (2012): «Nuevas líneas argumentales en el cine de Hollywood: el mal como elemento de persuasión». *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1, año 2012, PP.848-854 .

WAGNER, M. (1992): *Rostros*. (Faces.) Barcelona, Ediciones Zinco.

WEILL, G. (1962): *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México, UTEHA.

WHITE, R. (2009): «Send in the cyborgs». *Film Quarterly*, 62, 3, pp 4-7.

WHITFIELD, S. J. (1991): *The Culture of the Cold War*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

WHITTOCK, T. (2009): *Metaphor and Film*. Cambridge, Cambridge University Press.

WIEGMAN, R. (2000): «Race, ethnicity, and film». En J. Hill y P. Church Gibson. (Eds), *Film Studies. Critical Approaches*. (pp 156-166). Nueva York, Oxford University Press.

WILLEMEN, P. (1972): «On realism in the cinema». *Screen*, 13, (1), 37-44. Londres, Oxford University Press.

WILLIAMS, L. (1994): *Viewing positions. Ways of seeing films*. Rutgers University Press. New Brunswick-New Jersey.

-(2001): *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

WILLIAMS, R. (2001): «Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory». En Durham, M. G. y Kellner, D. M., *Media and Cultural Studies*, pp 153-165. Cornwall, Blackwell.

WICKMAN, F. (2012): «The Dickensian Aspects of *The Dark Knight Rises*». *Slate*, 21 de julio de 2012.

WOOD, R. (2006): *Contemporary Approaches to Film and Media Series: Howard Hawks*. Detroit, Wayne State University Press.

ZIZEK, S. (2012): Dictadura del proletariado de Gotham City. *El Viejo Topo*, 297, 50-57. Barcelona.